جيمز مونرو

النظم الشفوي في الشعر الجاهلي



ترجمة
الدكتور فضل بن عمار العماري
كلية الآداب - جامعة الملك سعود
الرياض - المملكة العربية السعودية

منشورات
دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام
DAR AL ASSALA FOR CULTURE PUBLISHING AND INFORMATION
سجل تجاري ٢٩٨٦١ - ت.ع ١٣٩٥ - ص.ب ٤٢٢٤٨ - تليفون ٤٢٧٥٩٤٤ - برقيا (دار الأصالة) - الرياض - المملكة العربية السعودية


النظم الشفوي
في
الشعر الجاهلي

الطبعة الأولى

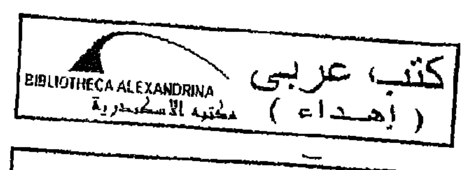
١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م

ص ب: ٤٢٢٤٨ الرياض ١١٥٤١

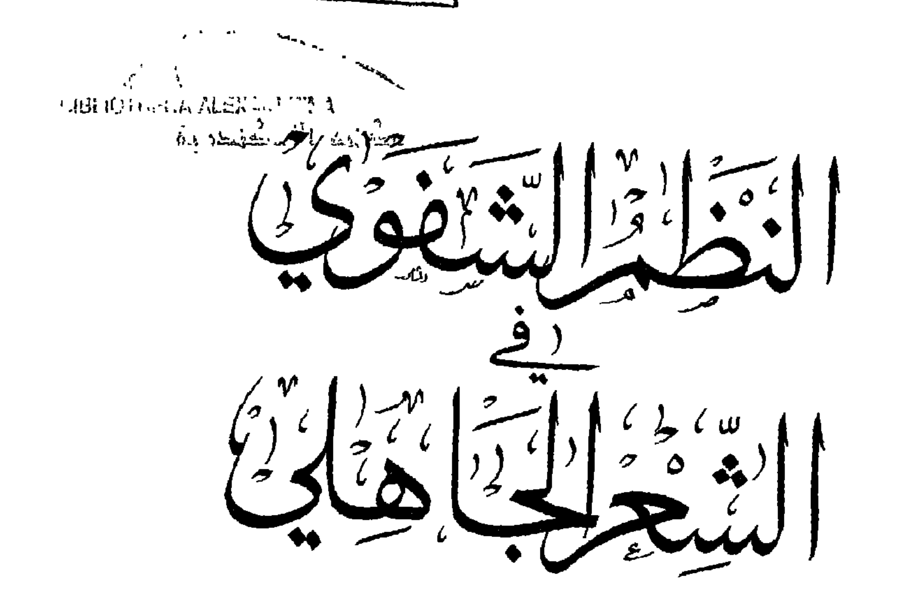
اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/ مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية



جيمز مونرو



النظم الشفوي في الشعر الجاهلي

ترجمة

الدكتور فضل بن عمار العماري
كلية الآداب - جامعة الملك سعود
الرياض - المملكة العربية السعودية



مؤسسة
دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام
DAR AL ASSALA FOR CULTURE PUBLISHING AND INFORMATION


بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

تناولت كثير من الدراسات الأدب الجاهلي بالبحث والنقد. ولم تقتصر تلك الدراسات على الجوانب الفنية بل تعدت ذلك إلى دراسة الجوانب التاريخية والاقتصادية، ثم انتقلت إلى دراسة المرحلة الأسطورية التي يذكرها الشعراء إشارة أو تفصيلاً. وظلت هذه الدراسات جميعها تسير في طريق تصاعدي تستفيد مما تركه السابقون وتضيف إليه ما جد في الميادين العلمية الحديثة النفسية والاجتماعية والأسلوبية البنائية. ولم يكن دخول الأدب الجاهلي إلى ميدان الفولكلور جديداً عليه. فإن دراسة الأساطير كما في محاولة محمد عبد المعين خان «الأساطير العربية قبل الإسلام» كانت بادرة من بوادرها. كما كانت دراسة أحمد الحوفي «المرأة في الشعر الجاهلي» وما استطاع الحصول عليه مما يتعلق بالأزياء والألبسة جزءاً من الدراسة الاجتماعية الفولكلورية المسلطة على اهتمامات شعب من الشعوب القديمة. ولكنْ أن تنتقل القصيدة العربية برمتها إلى ميدان البحث في الأدب الشعبي كان انطلاقة غريبة على ذلك الأدب. فالقصيدة العمودية التي كان العرب يعتزون بها وهيئوا للحفاظ عليها كل امكانياتهم العلمية والأدبية تصبح فجأة أغنية شعبية، كما يصبح شاعرهم الذي طالما أطلقوا عليه فحلاً أو خنذيذاً أو ما شابه ذلك، مغنياً أو منشداً شعبياً حاله في ذلك حال مغني الآداب القديمة الهومرية واليوغسلافية وغيرها. ذلك فيما أحسب اجتراء عنيف على الإجماع العام الذي وكدته المجلدات والأسفار الضخمة على مدى القرون كالأغاني، والعقد الفريد، والخزانة.. الخ. إن

أمراً كهذا لن يكون سهل التقبل عند العرب. فكما جوبهت نظرية طه حسين ـ مرغليوث بالرفض الحاد من قبل المحافظين، وكما شك في صدقها المعتدلون لأنها نظرية هدم وليست نظرية بناء ولأنها نظرية تعلي من شأن نفسها وتنظر شزراً لكل ايجابيات التراث، وهكذا أصبحت هذه النظرية غير معتد بها ولم يعبأ بجدواها أحد فيما بعد إلا من حيث أنها أثارت بلبلة وهرجاً كثيراً، وقد تسببت في اهراق حبر كثير كما عبر عن ذلك صاحب هذا المقال.

وقبل الدخول في عرض هذه النظرية ومناقشتها نودّ أن نرى كيفية توافقها:

١ ــ جاء تأريخ أطروحة هايد جون دنس لنيل الدكتوراه عن «شعر الأعشى» في سنة ١٩٧٠ م.

٢ ــ نشر جيمز مونرو مقالته المطولة عن «النظم الشفوي للشعر الجاهلي» في مجلة الأدب العربي التي تصدر بالانجليزية سنة ١٩٧٢ م، وليس في المقالة أية إشارة إلى أي جهد سابق عليه يمكن أن يضيء له الطريق.

٣ ــ في سنة ١٩٧٢ م نوقشت رسالة مايكل زويتلر حول الموضوع نفسه.

٤ ــ في سنة ١٩٧٦ م نشر مايكل زويتلر مقالة حول الموضوع نفسه بعنوان «الشعر العربي المتقدم بين الشعبية والتقليد الشفوي» في مجلة «المجتمع الشرقي الأمريكي» الناطقة بالانجليزية أيضاً.

٥ ــ في سنة ١٩٧٦ م نشر مايكل ماكدونالد مقالته حول الموضوع نفسه بعنوان «الشعر المروي شفوياً في جزيرة العرب وفي مجتمعات ما قبل التعليم الأخرى» وفيها إشارة إلى اعتماد مونرو مرجعاً.

٦ ــ في سنة ١٩٧٨ م أصدر زويتلر كتابه «التقليد الشفوي للشعر العربي المتقدم».

ــ في سنة ١٩٨٠ م نشر عبد المنعم خضر الزبيدي كتابه «مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي».

وقد ذكر زويتلر في مقالته إشارة إلى جهود مونرو حول الفكرة نفسها. أما في كتابه فقد قال: «وبينما أنجزت هذه الدّراسة في شكلها النهائي وقدمتها لنيل أطروحة الدكتوراه في صيف سنة ١٩٧٢م ظهرت مقالة جيمز مونرو بعنوان «النّظم الشفّوي في الشّعر الجاهلي». إنّ دراسة مونرو تعالج بعض القضايا التي عالجتها أنا في هذه الدراسة كما توصّل هو، إجمالاً، إلى بعض النتائج نفسها وطبيعي فلقد حال حجم دراسته ـ وهي مقالة من ثلاث وخمسين صفحة ـ دون مضية في المناقشة والتّوثيق الطّويلين، وربّما المضنيين أحياناً والتي قمت أنا بهما ههنا».

النظرة الجديدة ـ أو هكذا شاء أصحابها أن يطلقوا عليها اندفعت متعاقبة على أيدي مستشرقين، فيما يبدو أن زعيمهم في هذا الاتجاه هو مايكل زويتلر، وأن مونرو استعجل النتائج فجاء بالبحث الذي نحن بصدده. وكان مايكل ماكدونالد غير صريح في موقفه كما كان أيضاً دنيس في دراسته عن الأعشي. وفي مفتتح الثمانيات رأينا عبد المنعم خضر الزبيدي يخرج لنا كتابه «مقدمة لدراسة الشعر الجاهلي»فيذيع علينا الأفكار نفسها ولكنه يقول: «و(بعد) عام ١٩٦٦م شغلت بتدريس الشعر الجاهلي والإسلامي . . . وقد أدهشني وآثار استغرابي ما وجدت بين القصائد الجاهلية من تشابه وتكرار، وما رأيت من غلبة التقاليد الشعرية وسيطرتها على نفوس الشعراء . . . وقد زاد من استغرابي هذا ما كنت أجده في قصائده (الشعر الجاهلي) من تكرار للتعابير، والصيغ، والقوالب، والمعاني، والصور والمواقف والمشاهد، ومن اشتراك أبيات وأشطار كاملة . . . وقد كتب فصول الكتاب ما بين تشرين الأول / اكتوبر من عام ١٩٧٦ م وكانون الأول/ ديسمبر من العام الذي أعقبه ولكن الآراء والأفكار التي يتضمنها كانت قد تكونت لدي في الفترة التي شغلت فيها بتدريس الشعرين الجاهلي والإسلامي . . وهي فترة سبع سنوات ما بين ١٩٦٦ و١٩٧٣م ».

قد يكون الزبيدي صاحب الفكرة وقد يكون زويتلر أو موزو ولكن السبق في النشر يبقى على كل حال إلى جانب صاحب هذا البحث مونرو ـ ومهما يكن، فيمكن تتبع نشأة هذه النظرية على النحو التالي:

صحيح أننا نجد مقدمات لهذه النظرية في كتاب «الأدب الجاهلي» لطه حسين حين يتحدث عن امرىء القيس فيقول:

«إن شخصية امرىء القيس ـ إذا فكرت ـ أشبه شيء بشخصية الشاعر اليوناني هوميروس. لا يشك مؤرخو الآداب اليونانية في أنها قد وجدت حقاً، وأثرت في الشعر القصصي حقاً، وكان تأثيرها قوياً باقياً، ولكنهم لا يعرفون من أمرها شيئاً يمكن الاطمئنان إليه، وإنما ينظرون إلى هذه الأحاديث التي تروى عنه، كما ينظرون إلى القصص والأساطير لا أكثر ولا أقل. فامرؤ القيس هو الملك الضليل حقاً. نريد أنه الملك الذي لا يعرف عنه شيء يمكن الاطمئنان إليه... ومن غريب الأمر أن طائفة من الشعر تنسب إلى امرىء القيس على أنه قالها حينما كان متنقلاً في القبائل العربية يمدح بها هذه ويهجو تلك، ويتصل بهذه الأشعار طائفة من الأخبار تبين نزول امرىء القيس في هذه القبيلة، والتجاءه إلى تلك القبيلة، وجواره عند فلان، واستعانته بفلان، وإن شيئاً مثل هذا يلاحظ في حياة هوميروس».

كما أنه صحيح أيضاً أن محمد مهدي البصير كاد أن يتخذ الموقف نفسه في قوله: «لنفترض أن أمرأ القيس شخصية خيالية، ولكن (قفا نبك) قصيدة حسنة وحسنة جداً... وعلى هذا أرى أن ندرس (قفا نبك) لذاتها لا لأنها من نظم امرىء القيس».

ولكن هؤلاء جميعاً لم ينظروا للقضية ولم يفصلوا ويطوروا فيها وإنما تجد ذلك مفصلاً مرتباً عند ثلاثة فقط هم: مورنو ـ زويتلر ـ الزبيدي. أما أن هذه النظرية لها ايجابيات فهذا صحيح. فقد أكدت على الأقل أن

نظرية مرغليوث ـ طه حسين ليس لها أساس أصلاً، لأننا بدراستنا للقالب الصياغي في الشعر الجاهلي نلاحظ النمطية والتكرارية فيه وهذا يدل على أنه يجري على سنن واحدة فإنه لا يمكن أن يولد فجأة ونجد دليلنا في قول ابن خلدون وهو يتحدث عن صناعة الشعر «يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم يستقي التراكيب الصحيحة عند العرب... فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال».

أما الشعر المنحول فيمكن تمييزه من الشعر الجاهلي لأنه لا يخضع لهذه النمطية أو الصياغية، إذن، فهذا تدعيم للشعر الجاهلي وتأكيد على صحته. ولكنه في الوقت نفسه يقع في تناقضين: ١ - إنهم إذ قالوا بصحة الشعر الجاهلي كله قد ادخلوا فيه الشعر المنحول الذي جرى على تلك السنن لأن قائله متمكن كل التمكن من الشعر الجاهلي لغة وقالباً، وهم بهذا لا يعيرون أذناً صاغية لما قاله النقاد القدامى والمحدثون عن كون النص منحولاً. ٢ - إنهم اسقطوا شخصية الشاعر، وأذابوا كيان النص، وميعوا الخصائص الفردية التي تميز شاعراً عن آخر.

ولا شك أنهم سيجيبون بأن ذلك صحيح فهم لا يهتمون بكل ذلك إنما المهم أن هذا الشعر المنسوب إلى الجاهلية جاهلي، وأن كل ما قاله الأقدمون ما هو إلا مزاعم جاءت فيما بعد أما عن طريق العصبية أو عن طريق التوليد الكتابي.

وسَنَدُهم في ذلك أن النص جاء بروايات مختلفة، وأنه حتي في الأبيات المفردة نجد التصحيف والتحريف وتخضع أيضاً لتعدد الرواية. كما أنهم يقولون إننا نلاحظ ما سموه بالقالب الصياغي Formulae ويعنون به

العبارة المتداولة المتكررة. فعبارة «وقد اغتدى والطير في وكناتها» مثلاً نجدها عند امرىء القيس مرات كما نجدها عند غير امرىء القيس مرات أيضاً. وهكذا نجد أن المعجم اللغوي والتصويري يكاد يكون موحداً عند الجميع مما يسمح لنا بأن نقول: إن هذا الشعر لا يخرج عن دائرة «القالب الصياغي» وذلك نتيجة طبيعية لأنه وليد الارتجال، ألم يقل الجاحظ: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني ارسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده».

إذن فهذا الشعر كان مرتجلاً ثم ألم يردد بعض الرواة «وأنشدني» ويأتي برواية مخالفة لما قال راوية آخر مستعملاً عبارة «وانشدني» أيضاً، فهذا الشعر ما هو إلا «أغنية» على رأي زويتلر» ـ مونرو، أو «نشيد» أول أو ثان على رأي الزبيدي.

وبذلك هم يطالبوننا أن نسلم بأن نتوقف عن جميع محاولات تحقيق نسبة النص إلى صاحبه أو ايجاد النص الأصلي أو الرواية الأصلية. هل هذه محاولة هدم أخرى أم محاولة بناء جديدة؟ لست أدري، ولكن هل تذهب الدراسات الجادة والعميقة أدراج الرياح؟ هل كل ما ذكره علماء العربية أمثال أبي عمرو بن العلاء والأصمعي ومحمد ابن سلام الجمحي، وكل ما صنع ابن السكيت هو نتاج المرحلة الأدبية الكتابية؟ أظن أننا سندمر كل قراءتنا لو استجبنا لتلك النظرة أو النظرية. أما من ناحية أخرى فإن الدارس المتذوق للعربية وهذا أمر مهم جداً، وأن الدارس الواعي كل

الوعي بتركيبة اللغة العربية وبنائها الايقاعي سوف يقول: إن عمل أولئك مغالطة ينقصها الأخذ بالتجهيزات الكفيلة بالإلمام بكل ذلك. إن دراسة سريعة لمعلقة امرىء القيس أو معلقة لبيد تجعلنا نرى شخصية امرىء القيس الحزينة الكئيبة ـ أو الشبقية الجنسية فيها، كما نجد أن لبيداً يتمتع بشخصية مرنة متفائلة مقدامة سوية. جفاف هناك وخصوبة هنا. وتستطيع أن تمضي في الدراسة لتجد أن النابغة يلاحقه الخوف من بداية معلقته أو مطولته حتى نهايتها، وتستطيع أن ترى في رائية المهلهل حزنه وثورته وتستطيع أن تشخص كل قصيدة ذكرها الرواة وأن تحللها تحليلاً يوصلك إلى نتائج لا تنطبق أبداً على غيرها من شعر الشاعر نفسه . فهل نغالط أنفسنا وندعي أن ذلك أيضاً خضوع للرأي القديم ولن يأتي بنتائج.

إن القالب الصياغي ـ العبارة المتداولة المتكررة موجودة حقاً وهي إحدى التجهيزات التي يجب أن يتسلح بها ناقد الشعر القديم حين تتهيأ له امكانيات كثيـــرة غيرها. إننا في الواقع نفرض أنفسنا نقاداً لذلك الشعر ونحن عرب ومع ذلك تنقصنا خبرات كثيرة كانت تتوفر للأقدمين. إن إحساسنا باللغة التي جاء فيها الشعر الجاهلي هو غير إحساس الخليل بن أحمد والأصمعي، ومع ذلك نتسرع في جعل أنفسنا حكاماً على كون هذه القطعة منحولة أو غير منحولة. لقد كان في القدماء من أطلق عليهم العلماء بالشعر كما قال ابن سلام.

ولكننا نأبى إلا أن نفرض أنفسنا نقاداً في صف أولئك العلماء. إننا مهما تطاولنا فسنظل عالة عليهم، ومع احترامنا لأنفسنا فإنهم تفقهوا في اللغة ونحن عيال لهم. فإذا كانت هذه هي حالنا فما بالك بحال المستشرقين. إنهم كما روى محمد مهدي النصير عن أحدهم قوله: «إننا معاشر المستشرقين ننكر أن يكون هناك شعر جاهلي. وليس بيننا سوى مستشرق واحد

يقول بعكس هذا». إن مسألة القالب الصياغي، من ثم، مسألة ليست خطيرة وقد عرفت في النقد القديم بما يسمي بالسرقات الشعرية أو الأخذ أو حتى التكرار بما يعرف بـ «ومثله قول. . . . . » أو «سبق إليه»، أو ما شابه ذلك مما تجده كثيراً في كتب الأدب والنقد القديمة. ومن الحديث كتاب محمد مصطفى هدارة «السرقات الشعرية». إنهم لا شك يرفضون هذه الفكرة ويعتبرونها تحصيل حاصل لفترة التدوين الإسلامية، ولكن لِمَ يصرون على رأيهم وتكون لهم الحجة وتسقط كل حجج الجانب الآخر وقد بذل في التوثيق والتدقيق وتحقيق الخبر جهوداً كبيرة جداً؟ لماذا لا تكون مقولتهم هي الخاطئة لأنها طبقت نتائج تم التوصل إليها عند أمم بينها وبين التدوين فترات طويلة، وعند أمم يختلف شعرهم من حيث النوع اختلافاً جذرياً عن القصيدة العربية. إن لدينا أدباً شعبياً كآداب الشعوب الأخرى يتمثل في سيرة عنترة والزير سالم والأميرة ذات الهمة وغير ذلك، كما أن لدينا شعراً أدبياً صرفاً يتمثل في القصيدة. ويذهب بعض الباحثين إلى أن الرجز فن شعبي، كما يذهب آخرون إلى اعتبار الأيام من السيرة الشعبية، ولكن القصيدة العربية المتمثلة فيما جاءنا من المصادر الموثقة كالأصمعيات والمفضليات وطبقات ابن سلام. . . الخ، تختلف عن تلك التى تقال في ليال السمر والمجالس الشعبية كما هو الحال في كتاب التيجان المنسوب إلى وهب بن منبه مثلاً.

ولكن القوم يصرون على أن كل هذا هو فن شعبي وليس هناك فن أدبي، فما دامت الذاكرة هي وسيلة النقل الوحيدة المحققة المتأكد منها فإن هذا الفن يفقد خاصيته واستقلاليته بمضي القرون، ويصبح كل ذلك خليطاً ومزيجاً ومتداخلاً. ولذلك فلا امرؤ القيس ولا زهير ولا النابغة بل ولا معلقة أو مطولة أو غير ذلك، بل كل ذلك من الجاهلية وإلى الجاهلية يعود ونحن لسنا على يقين مهما كانت الدوافع من وراء ذلك.

إن أهم دافع يدفع هؤلاء إلى الأخذ بفكرة ضياع النسبة وفقدان النص هو أن الكتابة لم تكن مستعملة في الشعر، فما دامت الكتابة غير مستعملة وهي إن تكن مستعملة فاستعمالها على نطاق محدود لا يتعدى المسائل التجارية والدينية فإن الشعر كان غير مكتوب، ولذلك انعدمت وسيلة الحفظ العلمية المهمة. فالعرب كانوا أميين لا يكتبون كما قال الجاحظ. كما أن النقوش لم تكشف حتى الآن عن أبيات شعرية مكتوبة وهذا مما يؤكد أن العرب كانت تشيع فيها الأمية ومثلها مثل الشعوب الأخرى اعتمدت على الحفظ، وكلنا يعرف عيوب الذاكرة. ونقطة مهمة هنا هي أن ما يعرف بالحوليات يفترض التنقيح والكتابة وهذا أمر مرفوض أيضاً. لقد رفض هؤلاء كل دليل على حفظ الشعر القديم، رفضوا التلمذة،

فكعب والحطيئة راويتا زهير، وزهير راوية أوس بن حجر، ورفضوا فكرة المدارس الشعرية الناشئة عن القرابة أو الصلة الاجتماعية كما رفضوا مبدأ الرواية العربية وأن لكل شاعر راويته وأن القبيلة من أهم مصادر حفظ الشعر لشاعرها، بل تعدى ذلك إلى انكار أن تقوم القبيلة بذلك وإذا فعلت فإن هذا دليل على الزيادة والتزيد في الأشعار كما نص عليه ابن سلام، وهذا يعني أهم ركيزة لنظرية الرواية الشفوية وهي الاختلاط والتداخل. وطبيعي أن يُرفض علماء الشعر من أمثال أبي عمرو والأصمعي لأن الأول توفي سنة ١٥٤ هـ والثاني توفي سنة ٢١٦ هـ. وهذا يعني أن الشعر وهو يمر في مراحله المتعددة قد تعرض إلى كل ما تتعرض له الآداب الأخرى الشفوية. أما عن خلف وحماد فإن الأمر فيهما يسير ذلك أن الطعون العربية تكفلت بالقضية وهو دليل آخر على أن الشعر الجاهلي كان مصاباً بالتبعثر والاضطراب والخلخلة. بل إن المسألة لا تقف عند هذا الحد فهي ترفض أن يكون لبيد والأعشي وعامر بن الطفيل وأمثالهم قد أدركوا الإسلام، فذلك في رأيهم اختراع نلقاه عند كثير من الأمم التي اعتمدت على الشفوية إذ تطيل أعمار شعرائها حتى

توصلهم إلى مثل تلك المرحلة ونجد ما يعرف بـ«المعمرون». ومن هنا يغلق هؤلاء الباب دون كل أمل واجتهاد في التوثيق والتحقيق ويتركون الباب مفتوحاً لهم وحدهم. والحقيقة أنه إذا كان طه حسين اعتمد على تنميق الأسلوب وحلاوة العبارة والايحاء بأن ما يقوله هو الصواب ضارباً بكل أحكام غيره عرض الحائط، فإن هؤلاء ظهروا بمظهر العالم ولبسوا أردية العلم وراحوا يحاجون ويجادلون مستندين إلى وثائق وبراهين مجلوبة من ميدان غير ميدان العرب وأدبهم وحياتهم. واستغلوا كل الآراء العربية لصالحهم أمّا ما يخالفهم ففسروه بما يليق ونظرتهمُ أو نظريتهم.

ولعل أهم ميدان لجأ إليه هؤلاء هو الآداب اليونانية الممثلة في الإلياذة والأوديسة، والآداب اليوغسلافية كما طبقها باري ـ لورد. والآداب عند الأمم الأخرى مثل: الأغنية الشعبية القصصية (البالاد)، والشعر الانجليزي القديم والوسيط، والأناجيل، ونشيد رونالد... الخ. إن هذه الآداب آداب شفوية حقاً ولكن هل عرف الأدب العربي مثل هذه الأنواع؟ يجيب هؤلاء، بأن الناحية الأخرى التي يمكن أن نستدل منها على التشابه بينها هو غناء الشعر الجاهلي. والشاهد على ذلك قول حسان:

تغن بالشعر إمّا كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

والعبارات التي تردد بمعنى «أحدو قصيدة» أو «تغنى بها الركبان»... الخ، وهذا يدل على أن القصائد كانت تغنى وأنها لذلك تصبح شعبية ويغدو حالها حال الأغاني الصرب ـ كروايته مثلاً. كما أن الشعراء أنفسهم كانوا مغنين فالأعشى صناجة العرب وهو القائل:

ومستجيب تخال الصنج تسمعه   إذا تردد فيه القينة الفضل

والمهلهل كان يغني بل إن اسمه من «هلهل» أي غنى، وقد غنى بقصيدته التي فيها قوله:

طفلة ما ابنة المحلل بيضاء   لعوب لذيذة في العناق

والسليك بن السلكة غنى بقوله:

يا صاحبي ألا لاحى بالوادي ... سوى عبيد وآم بين أذواد
اتنظران قريباً ريث غفلتهم ... أم تغدوان فإن الريح للغادي

وهؤلاء حالهم كحال هومر وحال منشدي الأغاني عند الشعوب الأخرى، وعلى الأخص الشعراء المتجولين.

فإذاً، كل الدلائل تؤكد الشبه والتماثل ولهذا فالشعر الجاهلي شعر شفوي نشأ في وسط غنائي وكان من أجل الغناء والدليل استعمال الشعراء للعصا كما يستعملها منشد المها بارانا الهندية والمغنون والمتجولون في أواسط أوروبة في القرون الوسطى وكان الغناء شائعاً في العصر الجاهلي فقد كان هناك القيان اللاتي يستعملن المزاهر والدفوف وهن يتغنين بالشعر وهو الشعر الجاهلي المعروف لدينا.

فهذا طرفة الشاعر الجاهلي يقول:

نداماي بيض كالنجوم وقينة ... تروح علينا بين برد ومجسد
رحيب قطاب الجيب منها رقيقة ... بحس الندامى بضة المتجرد
إذا نحن قلنا اسمعينا انبرت لنا ... على رسلها مطروقة لم تشدد
إذا رجعت في صوتها خلت صوتها ... تجاوب أظآر على ربع ردى

وقال امرؤ القيس يذكر أنه كان يستمع إلى القيان تعزف بالعود:

وإن أمس مكروبا فيا رب قينة ... منعمة أعملتها بكران
لها مزهر يعلو الخميس بصوته ... أجش إذا ما حركته يدان

وهذا عبدة بن الطبيب يذكر أنهن كن يغنين بالشعر فيقول:

ثم اصطجت كميتاً قرقفا آنفا ... من طيب الراح واللذات تعليل
صدفا، مزاجا، وأحياناً يعللنا ... شعر كمذهبة السَّمَّان محمول
بذري حواشيه جيداء آنسة ... في صوتها لسماع الشرب ترتيل
تغدو علينا فتلهينا ونصفدها ... تلقى البرود علينا والسرابيل

وبذلك فإن الشعر الجاهلي شعر غنائي واعتمد في حفظه على وحدة البيت وهذه تقود إلى أن أبياتاً كثيرة تتشابه وتتداخل وتحل الواحدة محل الأخرى فتكون النتيجة رواية شفوية بكل مقوماتها الفولكلورية والشعبية عند الأمم الأخرى التي أجريت عليهم تجارب عملية وأقيمت دراسات وأبحاث تؤكد كما ردد ذلك زويتلر: «إن المغنى قد يغنى ـ وإن الشاعر قد ينشد ـ مرات عديدة في حياته عملاً يتعرف عليه هو وجمهور مستمعيه في كل مرة على أنه عمل واحد، وأنه العمل نفسه، أو أنه قد يسمع أغنية شاعر قبلى متجول آخر ثم ينشدها بعد ذلك وآنفاً من أنه يعيدها كما سمعها، ومن أن جمهور مستمعيه سيتعرفون على هويتها».

تلك خلاصة أفكار الرواية الشفوية كما عرضها أصحابها في كتاباتهم المختلفة، وقد حدثت ردود فعل لهذه النظرية في الغرب مهدها الأصلي. وفي مقال لي سينشر قريباً في مجلة كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود تناولت فيه هذه الآراء جميعها وحاولت أن أبين توافقها وتعارضها متتبعاً نشأتها وما جد عليها من اتجاهات وسوف يعقب ذلك موضوع عن الشعر والغناء في الجاهلية حاولت فيه أن اتخذ موقفاً من فكرة غنائية الشعر الجاهلي وما وقع فيه الباحثون من الملابسات والدوافع الظنية التي كانت وراء اتخاذهم اشارات وتلميحات لا تؤيد آراءهم فيما ذهبوا إليه، وإنما هي وسيلة من وسائل المجاز الشائعة في اللغة العربية.

وقد رأيت أن أقوم بترجمة هذا المقال المطول لرائد أكبر من روائد هذه النظرية التي يزعم أصحابها جدتها من أجل أن تكون الصورة جلية كل الجلاء خاصة وأن مقال مونرو يتميز عن كتاب زويتلر لكونه مقالاً يتسم بالإيجاز وتحديد الهدف. وقد أتى باختصار موف بالغاية على كل المقومات التي فصل فيها زويتلر في كتابه. إضافة إلى أن مونرو هو الوحيد الذي حاول أن يقوم بعملية موازنة بين الشعر الجاهلي عند عدد من الشعراء القدامى والشعر

في الفترات المتأخرة العباسية والأندلسية والحديثة، وذلك من أجل إثبات أن القالب الصياغي «العبارة المتداولة المتكررة» تنتشر عند الشعراء الأميين وتقل عند الشعراء الذين يستعملون الكتابة.

إنني أرى أن ترجمة هذا المقال المطول سوف تفتح باباً جديداً للدراسة في مجال الشعر الجاهلي وسوف تُعَرِّف على الركائز الدقيقة التي اتكأ عليها دارسو النظرية الشفوية كما سوف تجعلهم بكل تأكيد يعيدون تقويم مسلماتهم القديمة أو يتحققون منها أكثر.

النظم الشفوي في شعر الجاهلية (*)

إن صحة شعر الجاهلية مسألة يصعب أن تكون حديثه حيث أنه ومنذ العهود العباسية بذل علماء اللغة العربية جهوداً لفرز الصحيح من الزائف، ومع أننا اليوم ننظر إلى ذلك العمل نظرة إشفاق، فإنه لمن الصعب أن نحجم عن إظهار الإعجاب بدقة الناقد محمد بن سلام الجمحي الموضوعية حينما وسم تلك القصائد القديمة المنسوبة إلى أقوام عاد وثمود بأنها منحولة[1]. لقد تقدم التقليد العربي في القرون الوسطى وقد امتلك مواداً كثيرة جداً للدراسة مما هي عليه الآن، باحتراس وتقييد نموذجيين في مثل هذه المسألة الحساسة.

ولكن في سنة ١٩٢٥ واجه الشعر الجاهلي هجوماً مباشراً على أساس أن كل شعر الجاهلية أو عملياً كل شعر جاهلي قد انتحل في العصور الإسلامية. وقد نشط للمعركة الباحث المصري طه حسين والمستشرق البريطاني د ـ س ـ مارغليوث في نفس الوقت ومع ذلك بشكل مستقل كل عن الآخر. فقد قطع طه حسين عقدة المعضلة بطباعة كتابه «في الشعر الجاهلي»[2]، ثم لخص بعد سنتين موقفه على أساس أن المقدار الضخم

---

* جيمز مونرو «النظم الشفوي في الشعر الجاهلي».

منشور في

Journal of Arabic hiteraturs عدد ٣ ١٩٧٢

العام مما نطلق عليه أدباً جاهلياً ليس له صلة بالفترة الجاهلية، وأنه وببساطة قد انتحل بعد قدوم الإسلام.

«إن ما تقرؤه على أنه شعر امرىء القيس أو طرفة أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس في شيء، وإنما هو نحل رواه الرواة أو اختلاف الأعراب أو صنعه النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين»(٣).

فإذن ما الأسباب التي قدمت لهذا الانتحال غير العادي والذي حصل بالجملة للمختارات الأدبية المجموعة، ومن دون أن نقول شيئاً عن المقطعات المتناثرة والتي يفوق عددها الحصر؟ فبالنسبة لطه حسين فإن قريش القبيلة المكية، احتاجت إلى نصوص موثقة تعزز هيبتها الخاصة بها وذلك لكي تربح النضال من أجل السلطة وسط المجموعة الإسلامية الحديثة النشأة، ولهذا فقد نحلت أدباً بلهجتها الخاصة بها بمثابة تدعيم لطموحاتها السياسية. وإن المسلمين الاتقياء، أيضاً، التمسوا البرهنة على أن العرب الصالحين اعتقدوا في الله قبل نزول الوحي. وهذا يعلل الإشارات العرضية إلى مبادىء الإسلام التي تحتويها القصائد. وبالمثل فإن القرآن كان مليئاً بكلمات مبهمة وإشارات إلى حوادث لم تكن لتفهمها الأجيال المتأخرة. وأحرى من كون الشراح يعترفون بالجهل بهذه القطع، فقد اتخذوا وسيلة لحفظ ماء الوجه بابتداع أبيات شعر لاستعمالها على أنها شواهد، وذلك لتأييد تفسيراتهم الشخصية وإضافة إلى ذلك، فإن القصاصين انتحلوا أشعاراً قديمة واستعملوها لإضافة نكهة على حكاياتهم وذلك لتعزيز هيبتهم أمام مستمعيهم السذج. وقد ابتدأ العرب بعد اتساع رقعة الإسلام خارج حدود جزيرتهم بالاتصال بمواطنين متفوقين حضارياً. وعليه فقد انتحلوا أدباً شعرياً للبرهنة لمواطنيهم غير العرب بأنهم أيضاً تمتعوا في الماضي، أيام رعي الإبل بحضارة ذات مستوى رفيع، ومن ناحية أخرى، فالشعوب التي

خضعت للفتح وحيثما يعترف لهم باتخاذ مركز الموالي المنضوين تحت لواء قبيلة عربية، يتوقع منهم مثل العرب الفاتحين ان يزيفوا دليلا يبرهن على المجد القديم لأسيادهم الجدد، وهم يفعلون ذلك جزئياً ليحصلوا على تحبيذ منهم وجزئياً ليتباهوا به على إخوتهم الأقل حظاً والذين لم يتم لهم ذلك.

وكان لدى و ـ س ـ مارغليوث بعض النقاط الاضافية في مقاله الشهير شهرة واسعة(٤). إنه ليجادل بأن الشكل الأدبي المعروف بـ «شعر» لا بد وأنه كان قد وجد قبل الإسلام وذلك لأن القرآن يشير إليه(٥)، ولأن محمداً [ﷺ] كان قد اتهمه أعداؤه بكونه شاعراً(٦)، ذلك الإتهام الـذي رفضه [القرآن الكريم] بقوة(٧). وإن هذا ليتضمن أن كلمة «شعر» قد عنت لعرب الجاهلية نثر الكهان المقفى وكذلك القرآن أحرى من كونها تعني الشعر الموزون في الأزمنة المتأخرة. وتؤيد هذا الزعم حقيقة أنه لم يوجد ولا بيت شعر واحد في نقوش الأضرحة والنقوش الجاهلية الوفيرة وليس ذلك مثل الآداب القديمة الأخرى كالأدب اللاتيني. ويمكن أن يفترض من هذا الدليل على أن القرآن استعمل كلمة «الشاعر» بمعنى الكاهن. وقد كتب ما يطلق عليه شعر «جاهلي» وبشكل متماثل بلهجة القرآن القرشية المكيـة وليس باللهجات المختلفة في الجزيرة العربية تلك اللهجات التي عرفها وعرف خصوصياتها علماء اللغة العربية في القرون الوسطى. وكذلك، فإن القصائد كثيراً ما تشير إلى الكتابة، مما يتضمن أن قريشاً كانت قبيلة تعرف الكتابة في حين يشير تقليد العرب إلى أن القصائد كانت منقولة شفوياً، إن القصائد لا بد وأنها حفظت إما شوفياً وإما كتابة.. وفي الحالة السابقة، فإن الشدة التي هاجم فيها محمد [ﷺ] «الشعراء» لا بد أنها بالتأكيد أدت إلى انقراض واندراس المنشد المحترف. وإذا كانت القصائد قد حفظت عن طريق الكتابة، فإن ذلك يتضمن استعمال الكتب، ولكن القرآن وبدقة يتهم

العرب الوثنيين بأنهم لم يمتلكوا لا الكتاب ولا الكتابة. وبشكل عام، فإن الأدب يتطور من عدم الانتظام إلى الانتظام، وكما يلاحظ ذلك بالنسبة لليونان. ويمكن أن يفترض أنه بواسطة قياس التمثيل فإن ايقاعات القرآن غير المنتظمة قد ساعدت على نشؤ أوزان الشعر العربي المنتظمة، وليس العكس. وقد تحدث علماء اللغة العربية في القرون الوسطى بصراحة، أيضاً، عن كثير من المتحولات التي صنعها رواة مثل حماد الراوية وتلميذه خلف الأحمر. كما إنه لا بد ان كرم الخلفاء في مكافأة رواة الشعر القديم كان اغراء غير مدافع لانتحال الشعر.

ويواصل مارغليوث قائلا، ان شعراء الجاهلية حلفوا بالله مراراً بل حتى إنهم كانوا أحياناً يقتبسون قطعاً قرآنية[٨]. وهكذا فإن معرفتهم الشاملة بالعادات والمبادىء الإسلامية ينعكس وبشكل سلبي على صحة مجمل مجموع الشعر. فالقصائد كلها في اللهجة القرآنية لقريش والتي لا يمكن أنها انتشرت عبر الجزيرة العربية إلا بعد شروق الإسلام على أنه قوة موحدة. وأبعد من ذلك فإن شاعراً كعمرو بن كلثوم يكشف عن معرفة عامة بالجغرافية في الشرق الادنى مما هو مشكوك فيه بالنسبة لبدوي غربي. فعمرو يدعى في معلقته أنه ذاق خمر بعلبك، ودمشق، وقاصرين، كما يطلب أن يسقى خمر الأندرين، والتي هي من المحتمل قرب حلب. وقد أدى ذلك بمارغليوث أن يعلق بأنه من المشكوك فيه أن يكون شخص افترض أنه عاش ١٥٠ سنة قد كان له من الوقت لرحلات واسعة[٩]. وايضاً، فإن القصيدة تبرز بناء أدبياً من النوع المكرر بلا تغيير وان هذا يتضمن أن نوعاً سابقاً أدبياً أصلياً لا بد أنه قد وجد كتابة وإذا كان ذلك كذلك، فلم إذن لم يستهجن القرآن هذا المصدر النصي على أنه أصل كل شر حاول القرآن أن يحظره؟

وقد تسبب رد فعل هذا الهجوم المزدوج على صحة النوع السابق التقليدي في الشعر العربي في إهراق مداد كثير، في كل من الشرق

والغرب. ففي الدفاع عن صحة النوع السابق ذلك وفي تلخيص محكم، أجاب أ ـ ج ـ آربيرى نقطة بنقطة على إطروحة طه حسين ومارغليوث:[١٠]

إن القطع القرآنيةالتي استشهد بها مارغليوث أسيئت ترجمتها ونزعت عن سياقتها الصحيح. إن هذه القطع تشير بوضوح إلى «الشعر على أنه شعر موزون وليس على أنه نثر كهان إيقاعي. إنه لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تترجم الإشارات إلى الكتاب والكتابة عند العرب الوثنيين على أنها إشارات إلى الشعر. وإنه لواضح من السياق أن هذه الاشارات تشير إلى افتقار العرب إلى كتاب مقدس. ويشير أربيرى، إلى أنه من الناحية اللغوية لم توجد عند اليونان نقوش وزنية على الأضرحة، وإنه وإلى زماننا الحاضر فإن نقوش الأضرحة العربية يصعب أن تحتوي على أي شعر. وأبعد من ذلك، فقد رفض اللغويون المحدثون النظرية التي تمسك بها علماء اللغة العربية في القرون الوسطى بأن لغة الوحي العربية اشتقت من كلام قريش، وبدلا من ذلك، فإنه يعتقد الآن بأنه وجد هناك وجنباً إلى جنب مع اللهجات القبلية لغة أدبية متخصصة استعملت على أنها لغة أدبية للاستعمال الرسمي ولشؤون التبادل القبلي. وهذه اللهجة، التي كانت رفيعة ومبجلة أكثر من الكلام العادي، استعملها النبي والشعراء الجاهليون لأنها أعطت سيرورة أعظم لأفكارهم وبينما تحتوي هذه اللهجة على عناصر ومستعارات من لهجة قبلية مختلفة، فقد كانت بالضرورة لغة اصطناعية أدبية لاستعمالها في مناسبات جليلة. وعلاوة على ذلك، فقد ارتؤى سابقاً، بأن النصوص الشعرية والتي يطلق عليها جاهلية قد ذكرت أصلاً اسم الإلهة الوثنية (اللات)، واستبدلتها الأجيال المتأخرة من الرواة التقاة بمساوقها الوزني[لفظ الجلالة] الله.

وعلى أية حال، فإن تحقيقات أكثر حداثة رأت أن لفظ [الجلالة] الله في الواقع قد تكون معروفة لدى عرب الجاهلية. وكما لاحظ آربيري، فقد

رفض التبريزي شارح المعلقات في القرون الوسطى، آنذاك، شعر عمرو الذي يحتوي على اسماء مكان خارج الجزيرة العربية، وذلك على أنه شعر منحول، ولكن وحتى لو لم تقبل الفكرة الأخيرة، فإن الشعر يمكن أن يعتبر على أنه محض غلو شعري.

وتساءل مارغليوث، فإذا كان الشعراء هم الناطقون الرسميون للوثنية، فإذن من حفظ وروى قصائدهم بعد قضاء الإسلام على الوثنية؟ وقد تمسك أربيري بأن الإسلام كان باستمرار يوبخ البدو برفق. وما إن هدأت حماسة التحويل الى اعتناق الدين الجديد، حتى عاد البدو إلى طرقهم السابقة، إن فن الشعر لم يكن ليختفي ببساطة، وإلا فمن أين تعلم شعراءُ صدر الإسلام الشعر؟ والبدو، ولو أنهم ربما كانوا مسلمين غير متحمسين، فإنهم لم يكونوا متهورين بحيث يتباهون بآلهة قديمة في وجه مسلمين تقاة، وقد استبدلت الأصنام بالتدريج باسم الله.

وحسب عرض آربيري، فإن حالة الأوضاع هي مثل تلك وذلك فيما يخص مشكلة صحة الشعر الجاهلي. وبينما أجيب بإقناع على بعض النقاط التي أثارها طه حسين ومارغليوث فقد ظل آخرون يواصلون إثارة الشكوك المزعجة والتي تركت علامتها على كل الدراسات اللاحقة. وبشكل عام فقد تم الوصول إلى مأزق. إذ إن أولئك الدارسين المعارضين لإطروحة طه حسين ومارغليوث قد ناقشوا قضيتهم في أوقات ما بذكاء، ولكنهم أخفقوا حتى الآن في تقديم تفسير نظري عن طبيعة الشعر الجاهلي عموماً. إذ أعاقهم افتقارهم إلى وسيلة نقدية ملائمة يحلون بها المشكلة على أساس موضوعي ومقنع بما فيه الكفاية بحيث يكون مقبولاً لدى الإجماع العلمي.

ويظهر أن الإشارات إلى المبادىء الإسلامية الموجودة عند الشعراء القدامى والذين لم يكن بالإمكان أن يعرفوا الإسلام، قد أزعجت آذاك الدارسين العرب في القرون الوسطى وحيث عاش هؤلاء في عصر عقيدة،

وبالتالي ناسبين صحة علمية للمعجزات فقد حلوا المشكلة عن طريق ذريعة «المعمرين» في نسبة الأعمار الطويلة الغير المحتملة للشعراء وبهذه الطريقة فإن الشعراء المتأخرين يمكن أن يجلبوا وبشكل متلائم داخل نطاق الإسلام وأن يعطوا متبعاً من الوقت لمراجعة وتصحيح أشعارهم وذلك على ضوء من المعتقد الجديد وتعاليمه. وهكذا فإن نصف تراجم شخصيات الشعراء الأسطورية قد طورت وأدعيت، فمثلاً، إن زهيراً قابل النبي عندما كان عمره مئة سنة وأن لبيداً عاش ما يزيد على ١٢٠ سنة وأنه توفي مسلماً، وأن كلاً من الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم قد عاش عمراً ناهز ١٥٠ سنة[١١].

ولم يرفض النقاد المحدثون وقد اعتمدوا على تناول علمي، هذا القصص على أنها ابتداعات ظرفية فحسب، بل وكما رأينا، فقد اتجهوا الى التطرف أحياناً في رفض كل مجموعة الشعر إضافة إلى تراجم الشعراء. وهكذا فإن طرق التناول في كل من العصور الوسطى والعصور الحديثة قد أخفقت في الوصول إلى تفهم للمشكلة.

فإن كان المجموع قد انتحل كلية، فإن الإحساس العام سوف يخبرنا بأنه لا بد أنه انتحل حسب تقليد لنموذج أقدم مفقود منا الآن، وأن هذا النموذج لا بد انه كان صحيحاً بالضرورة، إذ إنه من غير المتصور أن أدباً كاملاً قد نشأ من لا شيء وبتفهم هذه الحقيقة، فإن باحثين أكثر اعتدالاً مثل ريجيس بلاشير قد اقترحوا وبدرجة قابلية للتصديق أكبر جداً بأنه حتى لو أن مجموعة الشعر الجاهلي الموجودة لدينا كانت كلها منتحلة أو كان جزءاً منها منتحلاً، فإن ذلك لا بد أن يعكس، وبكل احتمالية، أسلوب نموذج صحيح قديم ومُثُله[١٢]. وافتراضاً فالقصائد المنحولة يجب أن تعبر بذلك عن روح الجاهلية بشكل عام، ولو أنها ربما نظمت في وقت متأخر.

وحري بالقول، فإن وجهة النظر هذه قد قبلها معظم الباحثين في الوقت الحاضر. ولكن إذا كان ذلك كذلك، فكيف إذن نميز نحن الصحيح من

المنتحل؟ ولم يقدم النقد حتى الآن أي جواب معتمد عن هذا السؤال.

وفوق كل ذلك، فإنه يمكن أن يستشعر بأن كثيراً من النقاشات المقدمة من كل جانب لها تأثير على الدراسة، بينما يقام على الاحتمالات حل متصالح تاركاً كثيراً من الأسئلة من غير إجابة. إن المناصرين لأي جانب كثيراً ما ينتخبون حقائق تاريخية معينة لتأييد نقاشاتهم وذلك لكي يستبعدوا نقاشات الآخرين والتي من المحتمل أن تخضع لنتائج مضادة. وعلاوة على ذلك، فإن هذه النقاشات يمكن أن تكون قد أقيمت وفي جزء كبير منها على دليل خارجي، في حين أن تلك النقاشات المقامة على دليل داخلي كثيراً ما تستعمل أيضاً، بعد كل ذلك، نصوصاً أدبية ابتدائية، وذلك على أنها مصادر للمعطيات التاريخية، ومن غير اعتبار القوانين الداخلية لنظم وبناء القصيدة. وهكذا فإنه قد احتيج إلى طريقة تناول جديدة ومختلفة، وذلك على ضوء النظرية الأدبية الحالية. لقد جاء الزمن الذي يحاول فيه الناقد الأدبي البحث عن حل للمشكلة على أساس ما اكتشفه المؤرخون الأدبيون.

وما من دراسة يمكن أن تنفذ بنجاح من دون الإفتراض الجدلي العملي السابق والذي أكد نتائج التحقيقات،وعليه، فإن هذا البحث سيبدأ بافتراض أن الشعر الجاهلي كان شعراً شفوياً. وسوف نحاول أن نبرهن على أساس من الدليل الداخلي والدليل الخارجي، ولسوف نطبق نظرية الأدب الشفوي المعاصر على ذلك الشعر.

وأخيراً، فإننا سوف نقارن شفوية الشعر الجاهلي بطبيعة الشعر الإسلامي الذي استخدم الكتابة.

نظريّة باري ولورد عن الشّعر الشّفوي

سوف يغدو وبصعوبة بالغة أن نقرر بأن الطرق الفنية المميزة للشعر الشفوي التي استعملها الشعراء الشفويون لنظم شعر منتظم قد أصبحت مفهومة عن قرب وإلى حد بعيد خلال الثلاثين سنة الماضية أكثر مما كان قبلاً في زمن مضى ومنذ إطلالة النقد الأرسطي في اليونان القديم. ويعود اكتشاف وتقدم دراسة طريقة النظم الشفوية بشكل رئيسي إلى التحقيقات التي توصل إليها ميلمان باري والبرت ب ـ لورد فقد طبق باري أولاً فكرة القالب الصياغي على دراسة هومر ثم توصل إلى الإستنتاج المقبول اليوم بشكل عام، وهو أن هومر كان شاعراً شفوياً[١٣]. وقد التفت باري من أجل تعزيز إطروحته إلى تقليد حي للشعر الملحمي الشفوي، أعني التقليد الذي حافظ عليه وانهمك فيه مغنون يوغسلافيون أميون، وقد ارتجى أن تكشف رؤى جديدة تطبق على الدراسات الهومرية وذلك عن طريق تركيز الإنتباه على المغني وعلى طريقته في النظم والتي تدرس في مختبر التقليد الشفوي الذي لا يزال موجوداً. وقد أوضح باري وذلك بمساعدة لورد أن الشعر المنظوم شفوياً مميز وبشكل واضح عن الشعر المكتوب[١٤]. إذ إن الشاعر الذي يعرف القراءة والكتابة وفي كل عصر وثقافة كان له وقت لكي يحكم ويهذب أفكاره قبل أن يدونها في شكلها المحدد. وعلاوة على ذلك فإن

جمهوره القارىء بعيد عنه وعلى النقيض من ذلك، فإن الشاعر الشفوي ينظم خلال حدث الأداء الفعلي، أي أن نقول، إنه يرتجل، ولا بد أنه حقاً عمل ذلك بسرعة جداً إذ كان عليه أن يستبقي الجمهور الواقف فوراً أمامه. ولكي ينجز الشاعر الشفوي هذا العمل الفذ الملحوظ لإنتاج أشعار منتظمة ارتجالاً ومن غير مساعدة الذاكرة فإنه لم يكن مفتقراً كلية إلى موارد العطاء الفنية، ذلك لأنه يعتمد على مستودع من القوالب الصياغية، والتي قد تمكن منها والتي نظمها في سرعة البرق وذلك لانتاجِ أبيات شعر منتظمة، إنه يغني بلغة متخصصة يكون القالب الصياغي فيها هو الوحدة الصغرى المنفصلة، وليس الكلمة المستقلة، وقد عرف باري القالب الصياغي بأنه «مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسية معطاة»(١٥).

لقد تحكمت عملية التجربة والخطأ البطيئة، في مخزون القوالب الصياغية وفي أي تقليد شفوي وذلك خلال مدارات القرون. فتلك القوالب الصياغية التي تبرهن على أنها ذات استعمال أعظم للشاعر في التعبير عما يريد قوله تصمد أكثر من القوالب الصياغية الأقل فائدة وهكذا وبشكل جمعي وببطء يتخذ ويتقن المخزون التقليدي للقوالب الصياغية المعروفة.

وقد برهن تطبيق هذه المحصلات على الآداب القديمة وآداب القرون الوسطى على كونه الأكثر إثارة، وإن تكرار عدد من القوالب الصياغية أو العبارات والتراكيب الصياغية في قصيدة افتقدت منا الآن ظروف نظمها هي إشارة أكيدة بأن هذه القصيدة نظمت شفوياً، بينما يشير افتقار تلك القصيدة إلى تكرار صياغي، إلى أصلها المكتوب، إن الشعر الشفوي هو كلية صياغي تقريباً. فليس للقصيدة الشفوية نص ثابت حتى تكون قد كتبت من إملاء الناظم. إذ إن نص القصيدة قبل تلك اللحظة، كان يدور من فم إلى فم، ولم يعد قوله كلمة بكلمة ولا بيتاً ببيت بنفس الطريقة بالضبط ويمكن إطالة القصيدة واختصارها، ويمكن أن تكون بعض عناصرها قد كتبت وأن

عناصر جديدة أضيفت إلى القصيدة مع كل أداء، كما يمكن أن تكـون القصيدة بكاملها قد أعيد تشكيلها. وهكذا فإن القصيدة توجد في حالة مرنة كما يمكن أن يكون خلقها قد أعيد مع كل أداء جديد. إذ لم يستذكر الشاعر الشفوي قصائد معلميه المخلصين الأكثر خبرة، كما أنه لم يستذكر أغانيه هو الخاصة به. وهكذا فإن الاستذكار الواعي لا يلعب أي دور في طريقة الشاعر الشفوي وبدلاً من ذلك، فإن عملية تعلم كيفية النظم شفوياً تتضمن تمكناً من مستودع الأفكار الرئيسية، والدوافع، والحبكات والأسماء الصحيحة، والقوالب الصياغية. وببطء يبتدأ المتدرب بمساعدة هذه الأشياء في إتقان قصائده الخاصة به هو وذلك في شعر منتظم. وحيث إن هذه العملية عملية بطيئة فإنه كثيراً ما يحدث بالتالي أن يكون المغنون الأكثر خبرة والأكبر سناً فنانين أكثر من الشباب. ولكن ومع أن الشاعر المجيد قد يكون أكثر مهارة في تناول مستودع القوالب الصياغية الجمعي، فإن مجموعة المادة التي يعتمد عليها جوهرياً هي نفس تلك المادة التي استعملها الشاعر العادي. وهكذا فإن الشاعر يطبق مستودعاً يشكل التقليد موجوداً قبلاً وشارك فيه جيله وورث من جيل أقدم.

ولهذا فإن لغة الشاعر هي لغة مصطنعة، كما أنها معجم شعري متخصص يرتفع عن فوارق اللهجة، وهي واضحة لكل الناس في الأقاليم المختلفة أو كل الناس في التجمعات القبلية التي كونت مجموعة ثقافية. وحيث إن هذا المعجم الشعري مقام على أساس قوالب صياغية مـوروثة من المـاضي وأقرّتها المتطلبات الوزنية، فإن هذا المعجم يميل لأن يصبح محافظاً جداً وإلى حد بعيد أكثر من اللهجات المحلية المحيطة به والتي تتعايش معه. وبعض القوالب الصياغية لا تلائم الوزن إلا حسب كلمات لهجية خاصة مختلفة الشكل، وهذه تحفظ في لغة الشعر وكأنها الأشياء المتحجرة وذلك لمدى طويل بعد أن يتوقف الناس عن التحدث باللهجة التي استعيرت منها تلك الصيغ. وهكذا فإن المعجم الصياغي يزخر بالألفاظ غيـر المألـوفة

والإشارات التي لا يفهمها أحياناً حتى الشاعر ومستمعوه[١٦].

إن تلك هي النظرية عن طبيعة الشعر الشفوي، ولكنها أيضاً نتيجة بحث طويل ومجهد قام به باري ولورد بين الشعراء الملحميين اليوغسلافيين، وبالتالي فقد طبقت وبنجاح (مما أكدها) على الآداب الشفوية الأخرى، وأغلبها من المجموعة الهندأوروبية[١٧]، ولكنها لم تطبق أبداً على الأدب العربي. وعلى هذا، فإن هدف هذا البحث هو التحقق من القالب الصياغي في الشعر الجاهلي من وجهة نظر توجيه الضوء على قضية صحة ذلك الشعر.

الدليل الخارجي لطبيعة الشعر الجاهلي الشفوي

إن فكرة كون شعراء العصر الجاهلي أميين ليست فكرة جديدة[١٨]. فقد اعتمد النقاد العرب في العصور الوسطى على رواية المخبرين البدوالشفوية في تدوين وجمع قصائد أولئك الشعراء.ولكن وعلى الرغم من أن شفوية النقل التي كانوا يدونونها كانت واضحة تماما لهم، فإن عادات عقليتهم المتعلمة قد أعمت أبصارهم عن دلالة هذه الحقيقة كما أنهم لم يعوا طرق النظم الشفوي. فهم كانوا مأخوذين برغبة إقامة «نص أصلي» للقصيدة المطروحة بينهم، وبدلاً من أن يسألوا أنفسهم عن أسباب التناقضات عندما يأتيهم مخبرون مختلفون بروايات مختلفة فقد كانوا يظهرون ارتياباً عاماً بالمخبرين وكثيراً ما رفضوا تلك القصائد التي رواها من اعتبروهم رواة سيئي السمعة على أساس أنها منحولة[١٩].

وقد لاحظ أنصار المجموعة المناوئة للعرب والمعروفة باسم الشعوبية أن عرب الصحراء كانت لديهم عادة عجرفية بالتلويح بالأقواس والعصي في أحاديث وإنشادات الشعر العلنية وذلك من أجل التأكيد وربما بمثابة أداة عون ايقاعية[٢٠]. وقد نظرت الشعوبية إلى هذه العادة على أنها علامة تخلف. ولكن هذه العادة لها دلالة خاصة إذا ما قورنت بالحقائق المدونة إذ

إن الشعراء قد استعملوا مثل أدوات العون الإيقاعية هذه في العصر الجاهلي كما استعملها أيضاً الكهان والأنبياء[٢١]. إن أدوات العون الايقاعية ضرورية لنظم الشعر الشفوي، وقد لاحظ لورد أنه عندما يجرد المغني اليوغسلافي من الأداة الموسيقية المصاحبة له فإنه يفقد دقه ويبدأ في إنتاج أبيات غير منتظمة نصفها نثر ونصفها شعر[٢٢]. ومن حسن الحظ فقد دونت لنا الشعوبية تلك العادة وذلك سخرية منهم بها. لقد ميز الجاحظ (المتوفي سنة ٨٦٩ م) والذي يفترض أنه شاهد إنشادات البدو للشعر الشفوي، بوضوح بين النظم الشفوي والنظم المتعلم، وذلك في دفاعه عن العرب ضد الإتهامات المناوئة التي كانت تثيرها الشعوبية.

«وفي الفرس خطباء إلا أن كل كلام للفرس، وكل معنى للعجم، فإنما هو عن طول فكرة، وعن اجتهاد وخلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طول التفكر ودراسة الكتب، وحكاية الثاني علم الأول، وزيادة الثالث في علم الثاني، حتى اجتمعت ثمار تلك الفكر عند آخرهم.

وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه الهام، وليست هناك معاناة، ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة. وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلي رجز يوم الخصام، أو حين أن يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراعٍ أو في حرب. فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده. وكانوا أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر. وكل واحدٍ في نفسه أنطق، ومكانه من البيان أرفع. وخطباؤهم أوجز والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر من أن يفتقروا إلى تحفظٍ، أو يحتاجوا إلى تدارس، وليس هم كمن حفظ علم غيره، واحتذى على كلام من كان قبله،

فلم يحتفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتحم بصدورهم، واتصل بعقولهم، من غير تكلفٍ ولا قصدٍ، ولا تحفظٍ ولا طلب. وإن شيئاً هذا الذي في أيدينا جزء منه، لبالمقدار الذي لا يعلمه إلا من أحاط بقطر السحاب، وعد التراب.

... وإنك متى أخذت بيد الشعوبي، فادخلته بلاد العرب الخلص، ومعدن الفصاحة التامة، ووقفته على شاعر مغلق أو خطيب مصقع، علم أن الذي قلت هو الحق وأبصر الشاهد عياناً»(٢٣).

ومن حسن طالع المحققين المعاصرين فإن التقليد الشفوي لشعر الجاهلية لم يخمد. فلا زال هذا التقليد جارياً في جزيرة العرب، على الرغم من مضي خمسة عشر قرناً من عصر امرىء القيس، وقد درسه ولو في فترات متقطعة، باحثون معاصرون لنا. إن عدم القيام بعمل ميداني أكثر، راجع إلى أن المستشرقين المحدثين قد ورثوا تصوراً غريباً من العصور الوسيطة. فلقد اقتنع نقاد العصور الوسطى باعتبار الأعمال التي في اللغة العربية التقليدية (أي: لغة الشعر الجاهلية الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية) على أنها هي الأدب فقط. وقد اعتبر بالتالي الأدب الشعبي الذي ليس في اللغة العربية بمثابة أدب ثانوي لا يستحق اهتماماً نقدياً جاداً. ولقد أحيلت اللغة الشعرية الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية إلى النسيان بعد مضي عدة قرون وبعد أن مرت تلك اللغة بتغيير بطيء، كما أن تحولها عن النماذج التقليدية أصبح أكثر وضوحاً. وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه استمر في الثبات حتى في الدوائر الغربية، فإن هناك إشارات إلى أن الأزمنة تتغير. وبالتأكيد فإن التقرير الذي عمله ر ـ ب ـ سيرجنت يعلن عن تغير متأخر وطويل في المنظور وهو تغير مرحب به في البحث العلمي:

«لقد آن الأوان في القرن العشرين لكي نأخذ الشعر التقليدي،

الجاهلي أو شعر صدر الإسلام إلى الجزيرة العربية للشرح والتعليق، وأن نرى ما النتائج التي نحصل عليها من طريقة التناول هذه، والتي يجب بالتأكيد أن يقام بها بحذر. وسيحصل المرء في كثير من الحالات على تفسير للشعر أكثر صحة مما أمدنا به النحاة العباسيون»[٢٤].

إن الملاحظات التي تمت في جزيرة العرب لا تؤكد ملاحظات الجاحظ فحسب بل أنها إيضاً تلقي الضوء على طريقة الشاعر العربي في النظم الشفوي. وعلى الرغم من أنه ما من أحد من الدارسين ممن قام ببحث ميداني كانت له ألفة بنظرية باري ـ لورد، فإن ملاحظاتهم العديدة تتطابق مع تلك النظرية من كل وجه. إن القصائد التي جمعت حتى الآن، وبشكل رئيسي من الأقاليم الشمالية والوسطى والجنوبية في الجزيرة العربية، تنتمي إلى تقليد يعتقد بشكل عام أنه جاء من الشعر الجاهلي[٢٥]. وإذا وضع المرء في حسبانه التحولات اللغوية التي حدثت في مدى الألف والخمسمائة عام[٢٦]، فإن هذا التقليد في الوقت الحاضر يستعمل وبشكل أساسي نفس الأوزان المشتركة في الشعر القديم. فلغة القصائد هي لغة قريبة من اللغة الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية ومفهومة حتى للأمي[٢٧]، وهي وليدة مباشرة من اللغة الشعرية القديمة الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية[٢٨]، فتلك اللغة توجد إلى جانب اللهجات القبلية والإقليمية وهي تسمح باختلاف ضئيل في اللفظ، كما أنها ممكنة الفهم وبسرعة للمستعمين عبر جزيرة العرب[٢٩]، وإن الشعراء الذين يوظفون هذه اللغة الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية هم أميون، إلى حد كبير[٣٠]. ويعبر عن عمل نظم القصيدة اليوم وكما كان في الأزمنة القديمة بالعبارة قِلْتْ (وليس أبداً بالعبارة كتبتْ) القصيدة[٣١]. والشعر ينظم مرتجلاً ونادراً ما يكتب. ويتعلم أصدقاء الشاعر، بدلاً من ذلك، مقطوعات منه، وعندما تنسخ القصائد فإنها تنسخ من الإملاء الشفوي[٣٢]. وبهذه الطريقة حل الكاتب محل الراوي

القديم أو المنشد[٣٣]. إن الشعراء الشفويين ليست لهم معرفة بـالوزن، وإنهم يعتمـدون على ما لاحـظه المشـاهـدون على أنـه حس غـريـزي للإيقاع[٣٤]. وترتبك طريقة نـظم الشاعـر العربي عنـدما يتبـاطأ الإمـلاء للكاتب، وكما هو الحال عند الشعراء اليوغسلافيين الـذين وصفهم لورد وباري، إذ يفقد الشاعر دقه، وتنجم عن ذلك الاضطرابات الوزنية. وعادة مـا يصلح الكاتب هـذه الاضطرابـات[٣٥]. إن أفكار هـذا الشعر وجملة موضوعاته ودوافعه كلها تقليدية وكلها تنتمي إلى مستودع مشترك[٣٦]، وقد انتبه الملاحظون المعاصرون إلى أن الشعراء ليس لديهم إلا إجابات غير واضحة في دفاعهم الخاص بهم وذلك عندما يتهمون بـ «سرقات أشعار» غيرهم ومن بعضهم البعض، كما يحدث عادة[٣٧]. إن الانتحال بالطبع، مفهوم أخلاقي أكثر ملاءمة للأدب المكتوب منه للتقليد الشفوي، الجمعي، والذي ليس له مفهوم الملكية الأدبية، إن لغة القصائد تحتوي على قوالب صياغية[٣٨]. وإن مدخل بعض موضوعاتها كان أحياناً مثار جدل. فمثلاً، لا بد أن يكون شرب القهوة موضوعاً حديثاً نوعاً ما، حيث إن عادة شرب القهوة لم تكن معروفة في جزيرة العرب خلال القرون الوسطى[٣٩].

وان القصائد لتخضع وباستمرار في عملية الانتقال إلى تحويرات في الألفاظ وفي عدد نسق الأبيات[٤٠]. ولن ينشد بدويان يدعيان معرفة قصيدة ما تلك القصيدة بالطريقة نفسها بالضبط. بل إن الشاعر يغير نصه الخاص به هو من أداء إلى آخر، وهو يعجز عندما يواجه بالروايات السابقة والمختلفة لنصه عن تفسير التناقضات الواضحة في تلك الروايات. وهو يلجأ عندما يحدث ذلك إلى عزو السبب إلى علم الله، ويصرح بأن كل الروايات جيدة على التساوي[٤١]، وهكذا فليس هناك «نص أصلي» وإن محاولة العثور على نص أصلي محاولة ذاهبة هباء[٤٢]. وكثيراً ما ينسى الشعراء القصائد التي نظموها هم أنفسهم، وبالتالي، يظهرون أنهم لم يعتمدوا على الذاكـرة في

المقام الأول(٤٣). وكثيراً ما يجبر الشعراء في موقف بالأحرى مرن على إنهاء قصائدهم بسرعة وذلك عندما يحسـون أن مستمعيهم أصبحوا غيـر صبورين أو ضجرين. ولذلك تميل خواتيم القصائد إلى عدم الاستقرار وإلى أن تكون أكثر اختلافاً من مطالعها(٤٤).

إن الشعراء يبتهجون باستعمال كلمات نادرة مشابهة لألفاظ الغريب في الأزمنة القديمة. وبعض هذه الكلمات هي صيغ لهجية أو ألفاظ غير مألوفة تحجرت في لغة الشعر الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية حتى إن الشاعر الذي يستعملها لا يفهمها. وعلى أية حال فإن الشعراء الأكثر دقة لن يترددوا في استبدال كلمة مألوفة بكلمة غير مألوفة(٤٥). إن القصائد تغنى بنغمة رتيبة للآلة المصاحبة ـ الربابة ولكن أجزاء القصيدة الباقية متميزة الواحدة عن الأخرى. إذ يرتفع الصوت بالكلمات الأولى، أما الأخريات فهي شبه غير منطوقة، وتنطق الكلمات الختامية بصوت عال(٤٦). وقد وجد باري ولورد أن المغنين اليوغسلافيين يستعملون اتساقات أصوات مختلفة للقطع المختلفة في القصيدة. وإن الهدف من ذلك هو المحافظة على اهتمام المستمعين. وينتقل الشاعر إن أحس أن المستمعين أصابهم الملل إلى اتساق صوت جديد وذلك لزيادة التوتر التمثيلي أو ليعلن أن النهاية تتجه نحو الإقتراب. ويساعد البعد اللحني في الشعر الشفوي على تفسير سبب كون كثير من القصـائد الجاهلية تبدو واقفة في منتصف الطريق. أحرى من وصولها إلى نتيجة مبنية لها(٤٨). وذلك لأن النص في هذه الحالة يعتمد وبكامل ثقله على الصوت البشري في التأثير على السامعين ـ لقد نظمت تلك القصائد لكي تغنى لا لكي تقرأ.

الدليل الداخلي لطبيعة الشعر الجاهلي الشفوي

إن كل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار، ولكن الخاصية المميزة للشعر الصياغي الشفوي، والشعر الجاهلي غير مستثنى منه، هي التكرارية العالية والتي تكرر معها توافقات الكلمات، أي القوالب الصياغية. وحسب هذه الدراسة فإنه لمن الضروري أن نميز بين أربعة أصناف من التكرار:

١ ــ القالب الصياغي الصحيح.

٢ ــ النظام الصياغي.

٣ ــ القالب الصياغي البنيوي.

٤ ــ الألفاظ التقليدية.

وإننا يجب أن نؤكد ومنذ البداية، وذلك لتجنب إساءات الفهم، على أن الطريقة الصياغية الشفوية ليست نظاماً صارماً وآلياً ينحدر بالشاعر إلى مستوى حاسب آلي محض ولكنه أداة مرنة للغاية ورشيقة تستحق أن يستعملها فنان عظيم. إن الأصناف المرتبة فيما سبق يندمج الواحد منها في الآخر كما أن تعريفها لا يمكن أن يكون إلا تقريبياً، وهنالك دائماً أيضاً

أمثلة غير يقينية يمكن أن تصلح لأي تصنيف. وعليه فإن هذا التصنيف يجب أن لا يؤخذ إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق أساسية معينة.

١ ـ القالب الصياغي: وحسب المفهوم الدقيق الذي عرفه باري، فإن القالب الصياغي لا يشمل إلا التكرارات الحرفية، أو القريبة من الحرفية. إنه يمكن أن تختلف القوالب الصياغية بل هي تختلف فعلاً في الطول من كلمتين إلى ثلاث كلمات وإلى مصراع كامل بل وحتى إلى بيت كامل:

عفت الديار	معلقة لبيد
عفت الديار	امرؤ القيس
لمن طلل	زهير
لمن طلل	لبيد
بالجلهتين	معلقة لبيد
بالجلهتين	دايون لبيد
كأنها فدن	المفضليات
كأنها فدن	عنترة
فوقفت فيها	المفضليات
فوقفت فيها	عنترة
ذكرى حبيب	معلقة امرىء القيس
ذكرى حبيب	امرؤ القيس
ذكرى حبيب	المفضليات
وأهلها	ديوان لبيد
وأهلها	امرؤ القيس
وحان من الحي الجميع	المفضليات
وحان من الحي الجميع	المفضليات
وقد اغتدى والطير في وكناتها	امرؤ القيس

وقد اغتدى والطير في وكناتها	علقمة
إذا قامتا تضوع المسك فيهما	معلقة امرؤ القيس
إذا قامتا تضوع المسك منهما	امرؤ القيس
فعادى عداء بين ثور ونعجة	معلقة امرىء القيس
فعادى عداء بين ثور ونعجة	علقمة .
كمشى العذارى في الملاء المهدب	امرؤ القيس
كمشى العذارى في الملاء المهدب	علقمة
تحمل أهله منه فبانوا	زهير
تحمل أهلها منها فبانوا	زهير
زعم الهام ولم أذقه أنه	النابغة
زعم الهام ولم أذقه أنه	النابغة
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	معلقة امرىء القيس
قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان	امرؤ القيس

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل معلقة امرىء القيس

وقوفاً بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد معلقة طرفة

٢ ـ النظام الصياغي: ان الاستبدالات الصغرى الملحوظة في آخر مثالين من الأمثلة السابقة يمكن زيادتها زيادة بالغة جداً، وهي بذلك تهيء لظهور الأنظمة الصياغية(٤٨) فهذه الأنظمة الصياغية هي التجمعات الأكبر ذات القوالب الصياغية المختلفة والتي ترتبط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك في عامتها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني. إن النظام الصياغي مرتبط بعملية الاستبدال اللغوي الهام جداً. وإن عدد التوافقات الممكنة للكلمة، ومع أنه غير مطلق، فهو حقاً كبير جداً في اللغة المحلية يومياً كما أنه غير مقيد إلا بالاستعمال النحوي. إن الكلام الصياغي الشفوي

هو بمعنى من المعاني نحو ثان في نطاق نحو اللغة المحلية. إنه يسمح بتوافقات ممكنة قليلة جداً للكلمة. أعني تلك التوافقات المفيدة وحدها في انتاج كلام وزني منتظم. وعلى أية حال، فإن الشاعر الشفوي المجيد لا يعيد القوالب الصياغية كلمة بكلمة ليس إلا. إذ لو فعل ذلك فستنفد منه توافقات الكلمة في التعبير عما يريد قوله. والواقع أن الشاعر الشفوي يتعلم كيف يستبدل الكلمات في نطاق صياغي بكلمات أخرى ذات قيمة إيقاعية مساوية. وهذا يؤدي إلى خلق قوالب صياغية اشتقاقية جديدة يمكن اكتشاف علاقتها بالقالب الصياغي الأصلي أو القوالب الصياغية الأخرى في النظام وذلك لاشتراك تلك القوالب في الكلمات العامة بينهما ولاشتراكها في نفس الموقع الوزني نفسه. ومن الطبيعي، فإنه ليس بالامكان دائماً أن نعين القالب الأصلي والقالب الصياغي المشتق، ولكن وفي كثير من الحالات فإن العلاقات في نطاق المجموعات الأكبر قابلة للتمييز بشكل واضح.

يا عمرو	المفضليات
يا بؤس	امرؤ القيس
يا ذات	المفضليات
يا دار	زهير
بالدار	زهير
لا الدار	زهير
أودى الشباب الذي	المفضليات
إن الشباب الذي	المفضليات
هو الجواد الذي	زهير
لولا الهمام الذي	النابغة
حتى تلاقي الذي	المفضليات
أخنى عليها الذي	النابغة
حصا قوادمه	المفضليات

زعر قوادمها	علقمة
زعر قوائمه	المفضليات
عريـان قوائمه	المفضليات
لا كفاء له	النابغة
لا رشاء له	زهير
لا ارتجاع له	النابغة
لا فكاك له	زهير
لا شوار لها	زهير
لا أنيس بها	زهير
أبلغ حبيباً	المفضليات
أبلغ زياداً	النابغة
أبلغ بني نهشل عني	علقمة
أبلغ بني نهشل عني	علقمة
أبلغ بني نوفل عني	زهير
أبلغ لديك بني الصيداء كلهم	زهير
هلا سألت بني الصيداء كلهم	زهير
أمس بنو نهشل	علقمة
أمست أمامة	المفضليات
أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا	النابغة
آبوا سراعاً وأمسى	علقمة
بانت سعاد فأمسى القلب معمودا	المفضليات
بانت سعاد وأمسى حبلها انجذما	النابغة
وأمسى حبلها	عنترة
يوم الوداع فأمسى الرهن قد غلغا	زهير
وأمسى قرقرا جلدا	امرؤ القيس

كأن رحلى وقد زال النهار بنا	النابغة
كأن عيني وقد سال السليل بهم	زهير
بأني قد هلكت بأرض قوم	امرؤ القيس
ولو أني هلكت بأرض قـومي	امرؤ القيس
اذا نزل السحاب بأرض قوم	المفضليات
اذا وضع الهزاهز آل قوم	المفضليات
تحمل أهله منه فبانوا	زهير
تحمل أهلها منها فبانوا	زهير
تحمل أهلها إلا عراراً	لبيد
تيمم أهلها بلداً فساروا	المفضليات
ومسكن أهلها من بطن جزع	عنترة
تجانف عن شرائع بطن قو	المفضليات
عفى من آل ليلى بطن ساق	زهير
عفى من آل فاطمة الجواء	زهير
تحمل آل ليلى	زهير
فمهلا آل عبد الله	زهير
عفت الديار	معلقة لبيد
عفت الديار	امرؤ القيس
أسل الديار	عنترة
نبكي الديار	امرؤ القيس
هل الديار	المفضليات
لمن الديار	زهير
لمن الديار	المفضليات
لمن الديار	المفضليات
لمن الديار عفون بالجزع	المفضليات

لمن الديار غشيتها بالأنعم	المفضليات
ألا يا ديار الحي	المفضليات
غشيت ديار الحي	امرؤ القيس
غشيت ديار الحي	لبيد
تبيت إماء الحي	طرفة
وجالت عذارى الحي	طرفة
وقال العذارى	زهير
كمشي العذارى في الملاء المهدب	علقمة
كمشي العذارى في الملاء المهدب	امرؤ القيس
عذارى دوار في ملاء مـذيل	معلقة امرؤ القيس
رواهب عيد في ملاء مهدب	امرؤ القيس
وظل نساء الحي	المفضليات
يظل نساء الحي	طرفة
لعمري لنعم الحي	النابغة
لعمري لنعم الحي	معلقة زهير
وحان من الحي الجميع	المفضليات
إذا ظعن الحي الجميع	المفضليات
إذا قل في الحي الجميع	المفضليات
وقفت بربع الدار	النابغة
وقفت بها من بعد عشرين حجة	معلقة زهير
فغير منه ملك عشرين حجة	زهير
رعى خرزات الملك عشرين حجة	لبيد
كأني وقد خلفت تسعين حجة	زهير
في كل حجة	لبيد
في كل رحلة	لبيد

٣ ـ القالب الصياغي البنيوي:

ان دفعت عملية الاستبدال الى حالتها القصوى، ولم تترك المحاور لكي يشترك فيها في عامتها القالبان الصياغان. فإنه قد يثار نقاش بأننا لم نعد نتعامل على الإطلاق مع التركيب الصياغي. وعلى أية حال، فإنه لمن الواضح، وفي عدد ضخم من الحالات، أنه يمكن أن نقذف بمجموعتين من الكلمات أو أكثر من مجموعتين في نفس الموقع الوزني، والتي مع ذلك ليس لها محور في عامتها، وذلك في نفس التراكيب الإيقاعية أو ما يشابهها ومراراً حتى في نفس التراكيب النحوية أو ما يشابه تلك التراكيب ويطلق على مجموعات الكلمة هذه القوالب الصياغية البنيوية(٤٩). وتكثر القوالب الصياغية البنيوية في شعر اللغة العربية وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة فعن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى. يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعاً. وإذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية. فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية، وعلى هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية:

عفت الديار	معلقة لبيد
عفت الديار	امرؤ القيس
لعب الزمان	زهير
طرق الخيال	المفضليات
زعم الغداف	النابغة
زعم الهمام	النابغة
حان الرحيل	النابغة
كذب العتيق	عنترة
سقط النصيف	النابغة
عوف الفوارس	لبيد

بعد الفوارس	المفضليات
بين القوابل	المفضليات
غبس كواسب	معلقة لبيد
نخل كوارع	لبيـــد
ريح المصايف	معلقة لبيد
ظلت تخالجه	لبيد
ظلت تراصدني	المفضليات
وان شفائي	معلقة امرؤ القيس
وكان شفاء	علقمة
كأن دماء	امرؤ القيس
رأيت دماء	المفضليات
يرين دماء	لبيد
ظللت ردائي	امرؤ القيس
لبيع الرداء	علقمة
على ظهر عير	امرؤ القيس
على ظهر باز	امرؤ القيس
على ظهر ساط	امرؤ القيس
علِ ظهر محبوك	زهير
على ظهر محروم	زهير
على كل مقصوص	امرؤ القيس
إلى كل محبوك	لبيد
إلى جذر مدلوك	زهير
على عجل	امرؤ القيس
على أحد	المفضليات

على ضمد	النابغة
على غنم	المفضليات
عن عوض	النابغة
ذا غبن	المفضليات
ذا عول	المفضليات
ذا عذر	المفضليات
في لجب	النابغة
في صفر	المفضليات
في شرك	المفضليات
إلى برد	النابغة
من أحد	النابغة
من بلد	المفضليات
من عظم	النابغة
مدروس مدافعه	المفضليـات
محمود مصارعه	لبيد
منكوباً دوابرها	زهير
مرفـوعاً نصائبه	المفضليات
مرفوع جواشمه	زهير
أرضها وسمائها	المفضليات
بلؤ ها وعيادها	المفضليات
غولها فرجامها	معلقة لبيد
حيها ونسائها	المفضليات
حقها وحقيقها	المفضليات
وسطها فمضاها	عنترة

علمتهم . . . صبر	عنترة
علمتهم . . . سود الوجوه	عنترة
بيض الوجوه	المفضليات
كأن بنانه . . عنم	النابغة
كأن رحالها . . علق	النابغة
يغني وحده . . هزجاً	معلقة عنترة
يزين نحرها . . ذهب	النابغة
عري رسمها . . خلقاً	معلقة لبيد
أسف نثورها . . كففاً	معلقة لبيد
كان شعاع الشمس في حجراتها	المفضليات
سراعاً يزل الماء عن حجراتها	علقمة
يحط يبيس الماء عن حجراتها	علقمة
دع عنك نهباً صيح في حجراته	امرؤ القيس
وبيت يفوح المسك في حجراته	امرؤ القيس
ترى بعر الآرام في عرصاته	معلقة امرىء القيس
نيافاً تزل الطير عن قذفاته	امرؤ القيس
تزل الوعول العصم عن قذفاته	النابغة
وصعب يزل الغفر عن قذفاته	المفضليات
يزل الغلام الخف عن صهواته	معلقة امرؤ القيس
وقد اغتدى والطير في وكناتها	ديوان امرىء القيس
وقد اغتدى والطير في وكناتها	علقمة
ترجع في معاصمها الوشوم	زهير
تعقم في جوانبها السباع	المفضليات
تقعرت المشاجر بالخيام	لبيد
عليهن المجاسد والبرود	المفضليات

عليهن المجاسد والحرير	المفضليات
بها تربو الخواصر والسنام	المفضليات
ذكرت به الفوارس والندامى	لبيد
فيمن فالقوادم فالحساء	زهير
فلا يسدى لدي ولا يضاع	المفضليات
فما نزر الكلام ولا شجاني	النابغة
ولا فضح الفضوح ولا شيم	المفضليات
ولا ساهي الفؤاد ولا عيي	زهير
ولا ظلما أردت ولا اختلاباً	المفضليات

٤ ـ الألفاظ التقليدية:

لقد استعملت في الشعر الجاهلي مرات ومرات كلمات خاصة، أو كلمات ذات ارتباط بأصل وتاريخ واحد، وذلك لنقل أفكار ومعاني تقليدية محددة. وعلى الرغم من ذلك، فلم يكن من السهل في بعض الحالات جمع أمثله كافية في أوزان مختلفة وبتوافقات مع كلمات أخرى، أي أن نقول: تحت شروط وزنية مختلفة. ولكن تقود التكرارية التي تعاد بها مثل هذه الكلمات في سياق المعنى إلى الظن بأنها من المحتمل أيضاً أن تنتمي إلى تراكيب صياغية.

وبين يدي الباحث في تحليله القصائد الهومرية دوال تبلغ حوالي ٢٧٠٠٠ بيت في حين أن مجموع الشعر الجاهلي أقل بشكل بين، كما أنه صعب المأخذ الى حد بعيد، لقد استخدمت لأغراض هذه الدراسة دوالاً تبلغ نوعاً ما أكثر من ٥٠٠٠ بيت، ولو أن الدوال كانت أعظم، لكان عدد التكرارات الصياغية ونسبتها أعظم نسبياً، ولأمكن ملاءمة بعض الكلمات الخاصة على أساس أنها تراكيب صياغية لم تكتشف بعد. ولكن وحيث إنه لم يبرهن بشكل محدد على طبيعة مثل هذه الكلمات، فقد أدرجتها مؤقتاً في

صنف منفصل خاص بها:

بمنى تأبد	معلقة لبيد
تأبد	النابغة
خلقاً كما ضمن الوحي	معلقة لبيد
كوحي صحائف	عنترة
لمن طلل كالوحي	زهيــر
فوقفت أسألها	معلقة لبيد
فوقفت فيها كي أسائلها	المفضليات
وقفت أسائلها ناقتي	المفضليات
بعد عهد أنيسها	معلقة لبيد
سدماً قديماً عهده بأنيسه	لبيد
لعبت بها الأنواء بعد أنيسها	عنترة
بسقط اللوى	معلقة امرىء القيس
فسال اللوى له	امرؤ القيس
بين اللوى فصريمة	امرؤ القيس
بصريمة اللوى	المفضليات
بالصريمة فاللوى	زهير
سارت ثلاثاً من اللوى	زهير
بمنعرج اللوى	المفضليات

لقد أصبح من الواضح من الأمثلة السابقة أن القوالب الصياغية ليس لها أية علاقة أياً كانت بالانقسامات الشكلية للتفعيلات الوزنية التي قام الخليل بن أحمد بوضعها للشعر العربي، بمعنى أنها بالضرورة لا تتطابق مع التفعيلة. إن الشاعر الشفوي ليس له معرفة بالتعفيلات. وبدلاً من ذلك، فإن الشاعر الشفوي يقيم أبيات شعر منتظمة عن طريق ربط القوالب الصياغية ذات الفئة الواحدة أو ذات الفئة الأخرى وبمساعدة الإيقاع فمثلاً،

إن القالبين الصياغيين البنيويين اللذين يوجدان كثيراً في البسيط هما:

غلب سواجد	لبيد
خلف العضاريط	النابغة
سود الذوائب	لبيد
محمود مصارعه	لبيد
منكوباً دوابرها	زهير
مرفوعاً نصائبه	المفضليات

وتنتج توافقات هذين النموذجين في تتابع صحيح شطر البيت في الوزن البسيط التام:

شـــيب المبا	رك مـــد	روس مـــدا	فعه
ــ ــ ں ـــ	ں ں ــ	ــ ــ ه ــ	ں ں ــ

شيب المبارك، مدروس مدافعه — المفضليات

ــ ١ ـــ — ــ ٢ ـــ

وبالمثل، فإن القوالب الصياغية التالية تشيع جداً في الوزن الكامل:

١

عفت الديار	امرؤ القيس
أسل الديار	عنترة
نبكي الديار	امرؤ القيس

٢

أرضها وسمائها	المفضليات
حيِّها ونسائها	المفضليات
كهلها ووليدها	المفضليات

٣

غللا تقطّع	المفضليات
جرد تكدّس	المفضليات
هضب تقصّر	المفضليات

وينتج لبيد البيت التالي على أساس من هذه القوالب الصياغية وبتحوير ضيل:

ب ب ـ ب ـ　　ب ب ـ ب ـ　　ب ب ـ ب ـ ـ

عفـت الديـا　　ر محلهـا　　فمقامهـا

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها معلقة لبيد

ـ ١ ـ ـ ٢ ـ ـ ٣ ـ ـ ٤ ـ ـ

كما يجب أن يلاحظ أيضاً أن القالب الصياغي ليس محدوداً في الأقوال أو النعوت الوصفية المعادة، ولكن كل ذلك انتشارياً، بمعنى أن كل شيء معبر عنه بشكل حرفي هو صياغي، ويشتمل ذلك ابتداء من الأسماء إلى الأفعال حتى الأدوات. وتوجد قوالب صياغية معينة عند بعض الشعراء أكثر مما هي عند غيرهم. لقد استنتج لورد في دراسته للشعر الشفوي في التقليد اليوغسلافي أنه على الرغم من أن مستودع القوالب الصياغية في تقليد ما مشترك فيه بشكل جمعي، فليس كل المغنين يعرفون كل القوالب في ذلك المستودع أو يستعملونها كلها(٥٠). وقد كان منيديز بيدال قادراً وبشكل مستقل في دراسته للأغاني القصصية الشعبية الأسبانية، على إيضاح كون عدد اختلافات الشكل ونوع تلك الاختلافات هما أكبر مما هما عليه داخل إقليم واحد(٥١). وهكذا يمكن في الشعر الشفوي اكتشاف خصائص إسلوبية محلية، وإقليمية، وقبلية وحتى فردية وذلك تحت سطح المستودع التقليدي

العام. إن دراسة القوالب الصياغية الجاهلية تقدم تـدعيماً إضـافياً لهـذه النظرية. فقد قسم ج - أ- فون غرونباوم، وقد أقام مناقشاته على أساس تناول إسلوبي وموضوعي ولغوي، شعراء الجاهلية إلى ست مدارس رئيسية أو إلى ست مجموعات فرعية(٥٢). لقد أكد التحليل الصياغي وبشكل كلي العلاقة الوثيقة التي أشار إليها غرونباوم بين الشاعرين الجاهلين القديمين امرىء القيس وعلقمة (وكلاهما ولد حوالي سنة ٥٠٠ م)(٥٣)، وبالمثل فقد أوضح الشعراء الجاهليون المتأخرون النابغة، وزهير، ولبيد إشارات لاستخدام قوالب صياغية مشابهة. وقد تسمح لنا مقارنة تنظيمية للقوالب الصياغية في الشعر الجاهلي بحل مشكلة ترتيب الشعراء ترتيباً زمنياً في مدارس.

ولكن وحتى لو لم يستعمل كل المغنيين نفس القوالب الصياغية فإن هذه القوالب الصياغية البعيدة يمكن أن ترتب في أنظمة صياغية أكبـر، ويصبح واضحاً في هذه الحالة من هذه الأنظمة أنها ليست ذات ترابط وإنما تنتمي إلى تقليد مشترك. إن القوالب الصياغية الأكثر استقراراً هي تلك القوالب التي استعملت لتعبر عن الأفكار المشتركة جداً في الشعر. وذلك يرجع إلى أن الشاعر في الموقف الشفوي قد يبدأ إنشاده بروية، ولكن ليس دوماً ميسراً له أن ينهيه، وتظهر القوالب الصياغية المشتركة جداً في الأجزاء الأولى من القصيدة. لقد وجدت في حالة الشعر العربي، أن هناك لكل فكرة رئيسية في القصيدة قوالب نسيب صياغية نموذجية، وقـوالب رحيل أخرى صياغية نموذجية. وعلى أية حال، فيمكن أن تجمع القوالب الصياغية الغريبةعن كل فكرة رئيسية في أنظمة أكبر أو في عائلات بنيوية وذلك مع القوالب الصياغية في الأفكار الرئيسية الأخرى وبذلك تكشف حقيقة كونها تنتمي إلى مستودع مشترك، وهكذا فإن عملية الاستبدال ذات أهمية جلى للشاعر الشفوي حيث تسمح له هذه العملية باستعمال طريقته بشكل خلاق

أحرى من اعتماده بشكل استعبادي على الذاكرة.

إنه يمكن أن نرى العملية الصياغية فعالة في الشعر الجاهلي ليس في داخل الشطر أو البيت فقط، بل من وحدة عروضية إلى أخرى. فما إن يقيم الشاعر إنموذجاً لغوياً حتى يعيده كثيراً في الحال في الشطر التالي أو البيت التالي. وبهذه الطريقة، تكرر كثيراً الأسماء والأفعال والأدوات وحتى العبارات الكاملة في الشطر التالي:

فلم أر معشراً أسروا هدياً

ولم أر جار بيت يستباء

وجار البيت والرجل المنادى

زهير

وقد غدوت على قرني يشيعني

وقد علوت قتود الرحل يسفعني

علقمة

منعت الليث من أكل ابن حجر

وكاد الليث يودي بابن حجر

منعت فأنت ذو من ونعمى

امرؤ القيس

مجاورة بني شمجى بن جرم امرؤ القيس

ويمنحها بنو شمجى بن جرم امرؤ القيس

زعم الهمام بأن فاها بارد

زعم الهمام ولم أذقها أنه النابغة

فان لم يكن ذلك، فيمكن أن تعاد الكلمة التي قبل نهاية الشطر فوراً في بداية الشطر التالي:

بطعنة فيصل لما دعاني

دعاني دعوة والخيل تردى عنترة

إن المرء عندما يستمع إلى إنشادات الشعر العربي، فإنه لن يسمع وقفاً عند انقطاع الشطر، إذ إنه يسمع مجموعات نبر قلما توصل تقطيع الكلمات في منتصف البيت في الشعر الجاهلي. ولنقل وبشكل آخر، إنه يـوجد تضمين داخلي ضئيل لتقطيع الكلمات ففي الأوزان التي درستها لم يوجد مما يوصل تقطيع الكلمات إلا الوزن الكامل. إن تلك لهي خاصية مهمة في الشعر الشفوي، كما أنها خاصية يجب أن نتذكرها حينما نجادل من أجل شفوية الشعر الجاهلي، حيث إن الحقيقة المعـروفة جيـداً هي أن الشعراء العرب المتعلمين في فترات القرون الوسطى استعملوا عن قصد تقطيع الكلمات المتنقل، على خلاف سابقيهم، وذلك بمثابته تدبيراً بلاغياً من أجل تحقيق تأثيرات فنية معينة(٥٤).

إن القافية العربية الموحدة والمتكـررة أبداً هي التي حـددت بشكل واضح نهاية البيت، كما إن التضمين بين الأبيات نادر جداً في الشعر الجاهلي. إن الأبيات بالتالي منفصلة بعضها عن بعض بشكل مفكك وفي مجموعات، وكثيراً ما يوصل بعضها ببعض عن طريق استعمال الرابطة، أو باعادة الكلمة المحور في البيت السابق. إن ذلك لهو ما وصفه لورد بأنه أسلوب «الإضـافة» النمـوذجي في الشعر الشفـوي، كما أنـه مقـام على الإرداف(٥٥).

إن هذا لا يعني، كما زعم كثيراً، أن الأبيات مستقلة كلية عن بعضها البعض إذ يتعلق البيت الثـاني عادة بـالأول وذلك حسب الـطريقة التي شرحناها آنفاً، حتى لو أن البيت الأول يحتوي على فكرة مستقلة كلية عن فكرة البيت الثاني. وحيث إن البيت الثاني معتمد على الأول، فإنه يرجع في أحوال كثيرة صدى نماذجه وذلك إمـا بإعـادة القوالب الصيـاغية أو بالتأثيرات البديلة، أو بإعادة النماذج البنيوية.

إنه لمن الأهمية بمكان أن نسأل عن كيفية تمكن الشاعر الجاهلي من اكتساب ذخيرة واسعة بشكل كاف من القوالب الصباغية لينظم شعراً في خمسة عشر وزناً مختلفاً . وبكلمات أخرى، هل كان لكل وزن ذخيرة خاصة به من القوالب الصياغية أو هل كانت القوالب الصياغية موجودة قبل الأوزان المختلفة؟ إن النظام بجملته، في الحالة الأولى، يغدو في الواقع ثقيلاً إن لم يكن مستحيلاً من أجل أن يتمكن الفرد منه، أما في الحالة الثانية، فإن النظام الذي يرتب فيه الشاعر قوالب ثابتة في إنشاد ما ينشيء من ثم وزناً مميزاً.

لقد أقمت الدراسة الحالية على أربعة من الأوزان التي وجدتها متكررة كثيراً في الشاعر الجاهلي. ولقد قارنت العينة النموذجية في كل وزن بدالة كبيرة من الأبيات في نفس الوزن، واكتشفت بذلك القوالب الصياغية. لقد صار من الواضح أن عدة قوالب صياغية معينة الهوية قد استعملت استعمالاً متعادلاً في أقسام متطابقة ذات أوزان مختلفة وذلك عندما أخضعت الأربعة الأوزان لهذا الإجراء.

ـــ ه ـــ ه ـــ ـــ ه ـــ

أرضِها وسمائها	الكامل	
بلؤ ها وعيادها	الطويل	المفضليات

ـــ ـــ ه ـــ ں

بالجلهتيـــن	الكامل	معلقة لبيد
بالجلهـــتين	الطويل	لبيد

ـــ ـــ ه ـــ ـــ

ذكرى حبيـــب	الطويل	معلقة امرىء القيس
ذكرى حبيـــب	البسيط	امرؤ القيس

٥ ــ ٥ ٥ ــ

وقفــت بهــا	المتقارب	المفضليات
وقفــت بهــا	الوافر	النابغة

وأحياناً، تحتوي القوالب الصياغية ذات القرابة وبوضوح على تحويرات بسيطة تمكن من استعمالها في الأوزان المختلفة. فمثلاً، يظهر القالب الصياغي «وقفت بها» في الوزن الكامل كالتالي:

٥ ٥ ــ ٥ ـ ــ

فوقفــت فيهــا	الكامل	المفضليات
فوقفــت فيهــا	الكامل	عنترة

إن إضافة حرف العطف الابتدائية ـ الفاء بالإضافة إلى استبدال المقطع الطويل (في) بمرادفه المقطع القصير (ب) يهيئان القالب الصياغي إلى وزن جديد. ويستخلص من هذا المبدأ أن نسق القوالب الصياغية هو الذي يحدد الأوزان في الشعر العربي. وانطلاقاً من وجهة النظرية التي لا ترى إلا فكرة واحدة من القوالب الصياغية فإننا نرى بالتالي أن تعقيد العروض العربي الوفير يستجيب لسبب تحتاني بسيط. وفي الوقت نفسه فهناك ميل إلى كلمات معينة تتكرر كثيراً جداً في أوزان معينة. ويؤدي هذا إلى ظاهرة في الاقتصاد اللغوي نموذجية لدى الشاعر الشفوي فقد لاحظ هومر عند باري أن لفظة مرادفة معينة تتكرر دائماً في الشروط الوزنية نفسها، في حين تستعمل لفظة مرادفة أخرى حيثما كانت الشروط مختلفة[٥٦]. ومعنى ذلك أن وفرة المترادفات في الأدب اليوناني الهومري كانت لها وظيفة تقوم بها، فهي لم تستعمل للتأثير فقط. ولم يقم أحد بإجراء إحصاء مرضي للمخزون الضخم من المترادفات التي يشتهر بها الشعر الجاهلي ما عدا إرجاع ذلك إلى الخيال الجامح و«الإسهاب» عند الشاعر المشرقي. وعلى أية حال، فإن

التحليل الصياغي وزناً بوزن يكشف وكقاعدة عامة عن مترادفات معينة تتجه إلى التكرار في أوزان خاصة، بينما لا تفعل ذلك مترادفات أخرى. وهكذا، فـإن الكلمة (طلل)، مثـلا، ومرادفتهـا ذات القرابـة بنيويـا (دمن) همـا اصطلاحان يوظفان عادة للمواطن المهجورة وذلك في الوزن الوافر وفي بدايات شطر الوزن الطويل، في حين أن (ديار) تستعمل في الوزن الكامل:

ه ـ ه ه ـ

لمـن طلـــل	الوافر	زهير
لمن طلــــل	الوافر	لبيد
لمن طلـــل	الطويل	زهير
لمن دمــن	الطويل	المفضليات

ولكـــن:

ه ه ـ ه ـ ه

لمن الديـــار	الكامل	امرؤ القيس
لمن الديـــار	الكامل	زهير
لمن الديـــار	الكامل	المفضليات

وحيث إن القوالب الصياغية سابقة على الأوزان المختلفة، فإنها يمكن بالتالي أن تحور في بعض الحالات عن طريق استعمال المترادفات فتكيف لوزن معين. وإنه لمن المهم أن ندرك أن القوالب الصياغية في ذهن الشاعر (كيفما كان ذلك عن لا وعي منه) قبل أن يقول ذلك الشاعر بيتاً من الشعر. وهو بعدئذ ينظم وبمساعدة الإيقاع تلك القوالب الصياغية بحيث تنتج وزناً محدداً. فإن فهم المبدأ المشار إليه أعلاه، فيمكن إذن أن تفسر اللاقياسات الوزنية في الشعر العربي بطريقة أبسط جداً من التصنيف الثقيل الذي طوره العروضيون في القرون الوسطى، والذي يصف فقط اختلافات الشكل المسموح بها

في الوزن العادي من دون تفسير للسبب الذي يكمن وراءها. ولنأخذ كمثل على ذلك الشكل العادي في الوزن الكامل:

ه ه ـ ه ـ / ه ه ـ ه ـ / ه ه ـ ه ـ

ه ه ـ ه ـ / ه ه ـ ه ـ / ه ه ـ ه ـ

وهكذا، فإن كل تفعيلة يمكن أن تبدأ إما بمقطعين قصيرين أو بمقطع طويل واحد. والآن، فقد صادف أن كل قالب صياغي متكرر وجد في بداية أبيات الوزن الكامل يتكون من المجموعة النحوية (الفعل + الأداة + الاسم)، بحيث يصبح فيها النمط الصرفي هو حرف حركة، حرف، حركة، حرف حركة / حرف حركة حرف حركة طويلة حرف حركة. ومن الواجب أن نضيف بأن هذا القالب متكرر لأنه بالتحديد ليس غير عادي في اللغة العربية.

ه ه ـ ه ـ ه

لعب الزمـــان	زهير
طرق الخيـــال	المفضليات

وحيث صادف أيضاً أن تكون صيغة ضمير الغائب المذكر في الفعل الماضي الأجوف هي ذات النمط حرف حركة طويلة حرف حركة أحرى من كونها ذات النمط حرف حركة حرف حركة حرف حركة كالذي مضى، فإنه يحدث كثيراً أن يستعمل النمط الأجوف بدلاً من النمط المنتظم وذلك في عملية الاستبدال في أثناء الإنشاد الشفوي.

ـ ـ ه ـ ه

حان الرحيل	النابغة

فإن استعمل الاسم مكان الفعل، وحور النمط النحوي إلى تـركيب إضافي فإننا سنحصل على النتيجة التالية:

قلــح الكــلاب	المفضليات

إن عملية الاستبدال بكلمات متساوية صوتياً تقريباً وليس تحديداً، في نطاق القوالب الصياغية النحوية الشائعة في اللغة العربية، تحدثان بالتالي أنظمة صياغية أو بنيوية تحتوي على لا قياسيات وزنية. وحيث إن الشعراء الشفويين ليسوا بآلات، فإن هذا يحدث بالأحرى كثيراً، وبالذات نظراً لواقع كونهم ليس لديهم وقت لكي يصقلوا أو يراجعوا نصوصهم، ويجب أن نضيف أيضاً إلى أن هذه اللاقياسيات لا تحدث أبداً في العمق الإيقاعي الذي عليه النبر في التفعيلة، ولكنها تحدث في المقاطع التي تحمل نبراً ثانوياً فقط، ويبرهن هذا على أن العمق الإيقاعي في كل تفعيلة وكذلك التتابع المنتظم للأعماق في البيت ضروريان للشاعر الشفوي. إن هذا هو ما يوفر الهيكل الإيقاعي الذي يتعرف الشاعر الشفوي حوله على قوالبه الصياغية، كما أنه لا يسمح بوقوع الزحافات إلا في الأقسام الثانوية الخالية من النبر في البيت فقط(٥٧).

وبإبداء الأهمية القصوى للطريقة الصياغية الفنية من أجل إنتاج الشعر الشفوي في اللغة العربية، فإنه لمن الغريب، حسبما أعلم، أن يكون النقاد العرب في القرون الوسطى على غير إدراك لذلك. وإن ذلك يجب أن يعزى إلى عاداتهم التعليمية في التفكير، من غير أن يلاموا على شيء لم يكن حتى الدارسون المحدثون على إدراك به. وعلى أية حال، ففي المنطقة الغربية من العالم الإسلامي، أوجز كاتب القرن الرابع عشر الميلادي - ابن خلدون (١٣٣٢م - ١٤٠٦م) - الوصف الدقيق عن الطريقة الفنية الصياغية، إنه الوصف المثير في نفس الوقت لنفاذ بصيرته ولتناوله المبتكر كلية للموضوع:

«ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي

هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب الذي هو وظيفة العروض فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع علس الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه. فإن لكل فن من الكلام أساليب يختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»(٥٨).

وهكذا فإن ابن خلدون يؤكد على أنه ليس للطريقة الشعرية أية علاقة بالنحو والبلاغة، والعروض، وبالتحديد العلوم التي كان من المتوقع أن يتمكن منها الشاعر العربي المتعلم. إن الطريقة الأخرى، هي القدرة على استخراج القوالب الصياغية في الشعر العربي عن طريق عملية الاستبدال. ومن الغريب جدا، أن ابن خلدون أخفق في التمييز بين درجات الاستبدال عند الشعراء المتعلمين والشعراء الشفويين، على الرغم من أنه جمع الشعر الشفوي في شمال أفريقية، وأهتم اهتماما كبيراً في مقدمته بالفوارق بين الحضارات البدوية والمستوطنة، ويرجع ذلك بشكل رئيسي إلى أن هذا لا يمكن القيام به إلا عن طريق تطبيق التحليل الإحصائي الحديث.

يجب أن أشير لكي نتجنب إساءات الفهم إلى أنه تم الحصول على الأرقام الإحصائية التالية عن طريق العد اليدوي بيتاً بيتاً من دون استعمال معطيات الجهاز الآلي، ولذلك فإنه لمن المحتم أن يوجد مقدار ما من الخطأ. لقد اخترت الطريقة اليدوية عن قصد لأنه يلزم البرمجة للحاسب الآلي لكي تجمع أنواع محددة من المعلومات، ولكن في هذه الحالة، ومن غير أن نعرف معرفة واضحة منذ البداية أي نوع من القوالب الصياغية قد وجد في الشعر العربي، إن كان هنالك شيء، فقد كان من المتعذر أن نصمم برنامجاً. ولذا فقد قررت أن أعتمد على الفعل الإنساني من أجل التعرف على الأصناف المختلفة للقوالب الصياغية خلال عملية المعاينة. وقد حصلت على ما لم يستحصل عليه بالتحديد التام وذلك عن طريق وفرة الملاحظات التي لم يستطع تسجيلها الجهاز.

ولا شك أن عنصراً من الذاتية قد تدخل في التعرف على هوية بعض القوالب الجانبية. ولعل تقسيماً لمجموعات الكلمات مختلفاً عن التقسيم الذي اتخذناه يؤدي إلى التعرف على قوالب صياغية مختلفة. إن ذلك بالطبع، كان حتمياً، ولكن حيث إن الأصناف التي أثبتها فعلا هي تلك التي استعملتها في التدقيق الإحصائي اللاحق، فإن الصحة الإجمالية لم تتأثر بشكل ذي بال.

ولو أنه كان بالإمكان استعمال المجموع الكلي للشعر الجاهلي كدالة، لكان ذلك أمراً مرغوباً فيه. وعلى أية حال، فليست هذه هي الحالة، حيث إن كثيراً من القصائد والمقطوعات تقع متناثرة في كل مكان من المؤلفات العائدة للقرون الوسطى. وإن تجميع كل ذلك، وفرزه، واستخلاص التكرارات، سوف يستغرق أعواماً. ولذلك فقد قررت أن استعمل اختياراً ممثلاً لذلك يتكون من دواوين الشعراء الستة الفحول الجاهلين النابغة، وعنترة، وطرفة، وزهير، وعلقمة، وامرىء القيس حسبما جاء في تحقيق أهواردت الرائع(٥٩)، وبالإضافة إلى ديوان لبيد(٦٠) والمختارات العامة للشعراء الجاهليين المعنونة بالمفضليات والتى حققها لايل(٦١). إن هذا الاختيار يمتد زمنياً من الجاهلية تماماً حتى القرن السابع الميلادي كما يشتمل على مدى واسع من الشعراء، يمثلهم مع سعة في الاختيار الجمعي وعمق تفصيلي لدواوين فردية.

وتثير الأبيات المحدودة نسبياً والمتاحة كدالة إشكالاً آخر (وذلك عندما تقارن بالدالة الكبيرة جداً المتاحة لدارسي هومر). وإنه لقانون إحصائي أنه كلما كانت الدالة أكبر كلما كانت نسبة التكرار الصياغي المئوية أكبر، وبتعبير آخر، فليست صحيحة إحصائياً مقارنة عشرة أبيات في البحر الطويل والمعاينة بعينة من ٢٥٢٠ بيتاً في الوزن نفسه، مقابل عشرة أبيات في البحر الكامل والمعاينة بعينة الدالة ١١٥٧ (وكل ذلك كان متاحاً في النصوص المستخدمة). وكما هي عليه، فقد كانت النسب المئوية الصياغية المستحصلة في هاتين الحالتين وبالتعاقب ٨٦ و٨٩٪ و١٢ و٨٢٪. ولو كانت الدالتان متساويتين فإنه وبلا شك ستكون نسبهما المئوية متقاربتين. ولقد كان الخيار الآخر هو أن تخفض كل الدوال إلى حجم الدالة الصغرى (٦٤٦ بيتاً في البحر الطويل فقط)، ولكن ذلك كان سيثير إشكالاً بالغاً. ومهما يكن، فقد أصبحت واضحة وبالتدريج حقيقة أن التناقض البسيط في حجم الدوال لم يشوه تشويهاً محسوساً النتائج الإحصائية، حيث أظهرت الخبرة

المكتسبة من خلال سير التحقيق أنه في حالة كل وزن، وفي الوقت الذي فحص فيه ٣٠٠ إلى ٤٠٠ بيت في الدالة، تم التعرف على هوية القوالب الصياغية الكبرى في العينة التي تحت الدراسة، وذلك بعد أن تم تجميع تكرارات إضافية من القوالب الصياغية نفسها فقط. ولم تغير هذه الإضافات تغييراً ملموساً النسب المئوية التي تم الحصول عليها.

وإجمالاً، يجب أن لا نأخذ الأرقام الإحصائية التي تم الحصول عليها، على أنها قطعية ، وعلى أية حال، فإن توافقها الملحوظ بشكل عام يشير إشارة واضحة نحو تمييز حاد بين الشعراء الشفويين والشعراء المتعلمين في اللغة العربية. وقد اتخذت الخطوات التالية:

١ ــ اخترت امرأ القيس، ولبيداً وزهيراً، والنابغة على أنهم عينات لشعراء الجاهلية وذلك للتحليل الصياغي لأنه قيل إن حيواتهم امتدت فيما فوق القرن. فامرؤ القيس شاعر جاهلي ولد حوالي القرن الخامس الميلادي، في حين أن الآخرين كانوا شعراء جاهلين متأخرين، وقيل إن اثنين منهما قد أدركا الإسلام. وقد اخترت بالتعاقب عينة من قصائد كل منهم في الوزن الكامل، والوزن الوافر والوزن البسيط وقد قمت بانتخاب الأوزان عن قصد وذلك لأن عمليات المسح الإحصائية السابقة قد أظهرت أن ٤١ و٥٠٪ من كل الشعر الجاهلي هي في الوزن الطويل، ٥٣ و١٧٪ هي في الوزن الكامل، ٧٧و٢٤٪ هي في الوزنين الوافر والبسيط. وهذا يعني أن ٩٥,٣٨٪ من كل الشعر الجاهلي هو في هذه الأوزان الأربعة، وتبقى ٦,٣٧٪ في الأوزان الاحد عشرة المتبقية[٦٢]. إن الاستنتاجات المستخلصة من عمل هؤلاء الشعراء الأربعة في هذه الأوزان الأربعة هي بالتالي صحيحة زمنياً وعروضياً وذلك بالنسبة للجزء الكبير في الشعر الجاهلي.

٢ ــ لقد استعملت العشرة الأبيات الأولى من معلقة امرىء القيس

بمثابتها عينة وقارنتها بدالة من ٢٥٢٠ بيتاً في الوزن الطويل أيضاً، وهي تتكون من كل القصائد في الوزن الطويل في ديوان امرىء القيس، وكذلك عند أولئك الشعراء الفحول الآخرين في العصر الجاهلي (النابغة، وعنترة، وعلقمة، وطرفة، وزهير، ولبيد) إضافة إلى أولك الشعراء الجاهلين الأقل شهرة والذين تتضمنهم المفضليات. وقد تبين أن ٨٩,٨٦٪ على الأقل من نص امرىء القيس صياغي (أنظر الإيضاح ١). كما أن غالبيـة القوالب الصياغية التي تم العثور عليها هي إمـا تكرارات كلمـة كلمة أو أنـظمة صياغية.

٣ ــ ثم عقدت مقارنة بين العشرة أبيات الأولى في معلقة لبيد مع ١١٥٧ بيتاً من الوزن الكامل، تتكون من كل القصائد في الوزن الكامل في ديوان لبيد، وكذلك عند أولئك الشعراء الفحول الآخرين في الوزن الكامل في ديوان لبيد، وكذلك عند أولئك الشعراءالفحول الآخـرين في العصر الجاهلي (النابغة، وعنترة، وعلقمة، وطرفة وزهير، وامرىء القيس)، إضافة إلى نخبة واسعة من الشعراء الأقل شهرة والذين تشتمل عليهم المفضليات، وقد تبين أن ٨٢,١٢٪ من نص لبيد صياغي، مشتملاً على غلبة القوالب الصياغية والأنظمة الصياغية (أنظر الإيضاح ٢).

٤ ــ كما عقدت مقارنة بين الأبيات العشرة الأولى من قصيدة زهير رقم ١٨ في الوافر مع دالة من ٨٠٠ بيت في نفس الوزن، مشتملة على قصائد الوافر في ديوان زهير، وكذلك قصائد لبيد والنابغة وعنترة وطرفة وعلقمة وامرىء القيس، إضافة إلى قصائد الشعراء الذين تضمنتهم المفضليات. وقد ظهر أن زهيراً كان صياغياً بنسبة ٩٢,٥٩٪ وهي أعلى نسبة تم الحصول عليها، ومن الغرابة أن زهيراً هو الذي وصفه التقليد العربي بأنه اعتمد على نظم يستغرق أربعة أشهر، سائلاً الرأي فيه من شعراء آخرين لمدة أربعة أشهر، وأخيراً ينشد قصيدة واحدة علناً في نهاية السنة[٦٣] (أنظر الإيضاح ٣).

٥ ـ كما قارنت أخيراً العشرة الأبيات الأولى في قصيدة النابغة رقم ٥ في الوزن البسيط هو ٦٤٦ بيتاً من نفس الوزن، تتكون في كل قصائد الوزن البسيط في ديوان النابغة، وقصائد لبيد، وعنترة، وزهير، وعلقمة، وامرىء القيس (وليس لطرفة قصائد في الوزن البسيط)، إضافة إلى قصائد الشعراء التي على ذلك الوزن في المفضليات. ولقد برهنت عينة النابغة على أنها صياغية بنسبة ٨٥,٦٢٪.

لقد جودل كثيراً ضد النظرية الصياغية على أساس أن القوالب الصياغية ليست في الواقع اكثر من توافقات في الكلمات فرضتها على الشاعر متطلبات الوزن الصارمة، وبتعبير آخر، إن ما يحدد شكل القوالب الصياغية هو الوزن وليس العكس. فإذا كان ذلك كذلك، فإن تكرارية القوالب الصياغية في النصوص الشفوية ونصوص الشعراء المتعلمين تغدو متساوية تقريباً. ومن ناحية أخرى، فإن قبلنا نظرية كون الشاعر الشفوي استعمل كلمات مفردة لاءم بينها بعدئذ في تخطيط وزني موجود قبلاً، فإننا إذن يمكن أن نتوقع أن نجد تكرارية صياغية بين الشعراء الشفويين أعلى منها بين نظرائهم الشعراء المتعلمين ولقد صارت هذه الحقيقة ثابتة في حالة آداب أخرى. إن أفضل طريقة للبرهنة عليها هي أن ننتخب شاعراً، أو مجموعة من الشعراء، ممن لا يكون هنالك أدنى شك كان في معرفتهم القراءة والكتابة، وأن نقرر ما إذا كان ذلك الشاعر أو هؤلاء الشعراء قد استعملوا قوالب صياغية وبتكرارية كبرى كما يفعل فعلاً الشعراء الشفويون. وقد قمت باتخاذ الخطوات التالية من أجل تقديم هذا التدقيق الأخير حول صحة إطروحتنا عن الشعر الجاهلي.

٦ ـ لقد دققت حسب ما جاء في رقم (٢) فيما سبق القوالب الصياغية المعروفة الهوية في معلقة امرىء القيس الأبيات ١ ـ ١٠ مقابل عمل شعراء آخرين في اللغة العربية وذلك من أجل تحديد المدى الذي تشكل فيه تلك

القوالب الصياغية مستودعاً صياغياً جمعياً. وقد وجدت أن هـذه القوالب الصياغية تشكل معدل ٣٣,٢٤٪ من مجموع النص في دالة من ٥٧٤ بيتا منتخبة كيفما اتفق من قصائد الشعراء الجاهليين، في الوزن الطويل (وهم النابغة، وعنترة، وطرفة، وزهير، ولبيد وامرىء القيس)[٦٤]، بينما لا تشكل هذه القوالب الصياغية إلا ٩,٢٢٪ من نص ذي دالة من ٣٤٨ بيتاً منتخبة كيفما اتفق في الوزن الطويل عند شعراء متعلمين عاشوا بعد قدوم الإسلام (وهم أبو نواس، المتنبي، وابن زيدون والبارودي)[٦٥]. كما لاحظت أيضاً أن التطابقات مع الشعراء المحدثين هي تقريباً وعلى وجه الحصر حسب مستوى القوالب الصياغية البنيوية، وأنه لا يقع تقريباً عند الشعراءالمحدثين تطابق كلمة كلمة.

٧ ـ وقد كررت الخطوات رقم ٦ مع قوالب صياغية معروفة الهوية في الوزن الكامل في معلقة لبيد الأبيات ١ ـ ١٠، وذلك حسب الخطوة رقم ٣ فيما سبق. وقد تبين أن هذه القوالب الصياغية تشكل معدل ٣٠,٤٦٪ من مجموع نص ذي دالة من ٣٢٥ بيتاً منتخبة كيفما اتفق في الوزن الكامل عند شعراء جاهبيين (النابغة، عنترة، طرفة، زهير، امرؤ القيس، لبيد، وقد حذفت علقمة لأن العدد القليل من الأبيات في الوزن الكامل عنده جعل النتائج الإحصائية غير ذات أهمية)[٦٦]، ولكن وللمرة الثانية فإن القوالب الصياغية لم تشكل إلا ٩,٨٨٪ من نص ذي دالة من ٢٩٩ بيتاً منتخبة من قصائد في الوزن الكامل عند شعراء متعلمين (أبي نواس، المتنبي، ابن زيـدون، شوقي)[٦٧]. كمـا وجدت وللمـرة الثانيـة أنه بـدا أن الشعـراء المتعلمين ورثوا بشكل رئيسي القوالبالبنيوية،من التقليد الجاهلي. وبالتالي فقد وجدت أن الإحصاء في وزني الطويل والكامل يتطابق الواحد منهما بالآخر بالأصح تطابقاً كبيراً جدا. ويشكل المحتوى الصياغي لكلا المعدلين ٨٥,٩٩٪ على الأقل من القوالب الصياغية المعروفة الهوية في العينتين اللتين تمت دراستهما، وهذه القوالب الصياغية بالمقابل تشكل معدلاً مشتركاً

لحوالي ٣١,٣٢٪ من مجموع أشعار الشعراء الجاهليين المتخذين كعينات، ولكن ٩,٦٤٪ فقط من مجموع أشعار الشعراء العباسيين ومن بعدهم ممن تمت دراستهم وإضافة إلى ذلك فإن النسب المئوية لا تختلف باطراد ملحوظ إلا اختلافاً يسيراً فقط من شاعر إلى شاعر داخل كل مجموعة من المجموعتين (أنظر الإيضاح الخامس والسادس).

إن الشعراء المتعلمين الذين اختبرتهم يمثلون ثلاث مدارس على الأقل (المحدثين، التقليديين الجدد، المعاصرين)، كما تمتد الأساليب زمنياً من القرن الثامن الميلادي إلى القرن العشرين، وحسب التوزيع الجغرافي من بغداد إلى قرطبة. وإذن، فإنه لمن الواضح أن هذا الفرق المطرد بين الشعر الجاهلي والشعر المحدث لا يستجيب للخواص الأسلوبية في المدارس المختلفة، ولكنه يستجيب لشيء أعمق بكثير، أعني طريقتي النظم المختلفتين اختلافاً جذرياً:

الطريقة الصياغية الشفوية مقابل طريقة الشعراء المتعلمين.

إن المعدل الصياغي لكل العينات التي درستها هو ٨٧,٥٤٪، ويصح هذا الرقم على ٩٥,٣٨٪ من كل الشعر الجاهلي. وحين نأخذ الوزنين المستخدمين استخداماً شائعاً وهما الطويل والكامل فقط، فإن المعدل الصياغي فيهما هو ٨٥,٩٩٪ ويصح هذا الرقم على ٦٧,٩٤٪ من ذلك الشعر. وتشكل القوالب الصياغية التي تم التعرف على هويتها في هذين الوزنين معدل حوالي ٣١,٣٢٪ من مجموع الدالة عند الشعراء الجاهليين الآخرين، ولكنها تشكل ٩,٦٤٪ في دالة الشعراء المحدثين المتعلمين. وعلى هذا، فإن الشعر الجاهلي استخدم القوالب الصياغية أكثر نوعاً ما مما استخدمها الشاعر المحدث بثلاث مرات، (أي، أن افترض أن شعر الشاعر الجاهلي هو في الواقع صياغي ١٠٠٪ (ومع أن ذلك صحيح نظرياً، فإن هذا الافتراض لا يمكن البرهنة عليه نتيجة للافتقار إلى دالة كبيرة إلى حد كاف)، وذلك يعني أن مجموع استخدام الشاعر المحدث للتركيبات الصياغية هو نوعاً ما أقل من ٣٣,٣٣٪. ويجب أن يضاف إلى ذلك الحقيقة المهمة بكون الشعراء المحدثين قد استخدموا استخداماً بيناً قوالب صياغية حرفية وأنظمة صياغية أقل مما استخدمها الشعراء الجاهليون. ولو اشتمل الإحصاء على القوالب الصياغية الحرفية والأنظمة الصياغية الحرفية فقط، فإن الأرقام ستنخفض من حيث النسبة. وعلى كل حال، فإن النسبة ٣ ـ ١

تتطابق فعلا مع النتائج في الآداب الأخرى.

إن القـوالب الصيـاغية التي استعملها الشعـراء الجاهليـون تنتمي إلى مستودع تقليدي جمعي، إنها تتلاءم مع الأنظمة الكبيرة جداً والمشتركة بين الشعراء الجاهليين بشكل عام، ولكن تلك ليست هي الحالة بالنسبة للشعراء المتعلمين. وإن ذلك ليبرهن على أن الشاعر الجاهلي قد عمل بوسيط فني أساسه القالب الصياغي وذلك أحرى من كونه قد عمل بالكلمة المفردة. وبالمقابل، فإن هذه هي خاصية الشعر التقليدي الشفوي. وإن الصعوبة النسبية التي تواجه وقت التفرقة من حيث الأسلوب بين شاعر وآخر، لهي على النقيض من الأسلوب الشخصي الـذي لا يمكن أن نخـطيء فيـه والخاص بالمتنبي أو بأبي نواس، وبالتالي فإننا نفسر ذلك على أسـاس طريقة النظم الصياغية الشفوية.

إن ذلك يؤدي إلى كون الشعـراء الجاهليين، والـذين كانـوا فنانين صيـاغين شفويين، ، قد نظموا خلال عملية الارتجال أحرى من كونهم نظموا معتمدين على الذاكرة. وعلى النقيض من هذا، فإن الشعراء المحدثين، ولكونهم متعلمين، فكروا في قصائدهم، ولعلهم فكروا فيها والقلم في أيديهم، مطبقين قواعد النحو، والعروض، والبـلاغة وذلـك لكي يبتدعـوا بديعهم الشخصي والذي يختلف من شاعر إلى آخر. إن قصائدهم اعتمدت على ابتداعاتهم في الأسلوب أكثر مما اعتمد عليه الشعراء الجاهليون بأكثر من ثلاث مرات. في حين أن الشاعر الجاهلي استخدم قوالب الشاعر الآخر الصياغيـة استخداماً لا قيد عليه وبعدم اكتراث نموذجي من حيث الشفوية لمفهوم الملكية الأدبية، وقد أدخل النقاد في الأزمنة التالية مفهوم الانتحال وأصبح الشعراء المتعلمون يقاضـون وبشكل عنيف حسب مقـاييس ذلك المفهوم. ولهذا فإن القوالب الصياغية البنيـوية التي استخـدمها الشعـراء المتعلمون تفسر على أنها نتيجة محاكاة واعية أو غير واعية لموروثهم الأدبي ضمن تقليد محافظ وغير اعتيادي، ولكنه استخدام اصطناعي، إنه استخدام

مقام على تفكير متدبر مقصود، أو محاكاة واعية أو على الـذاكرة، وليس على الارتجال الصياغي الشفوي.

لقد أصر النقاد العرب في القرون الوسطى على أن طابع الأصالة عند الشاعر المتعلم كانت قدرته على إعادة سبك العبارة ذات المعاني الأدبية التقليدية الموروثة من الشعر الجاهلي. ولم يكن من المتوقع من الشاعر المتعلم أن يعالج إلا الموضوعات القديمة، محتفظاً بـالشكل الخـارجي للقصيدة بكامل صرامتها، ولكن لم يكن مسموحاً له بأن يقول نفس الأشياء بنفس الكلمات كما كان أسلافه، حيث إن ذلك كان يعد انتحالاً[٦٨] ولهذا فقد ثقف الشاعر المتعلم خلق أنماطه اللغوية الشخصية الخاصة به، كما أدرك الاعتماد على هذه الأنماط أحرى من اعتماده على المستودع الصياغي التقليدي الذي استخدمه الشعراء الجاهليون. وتوقف الأسلوب عن أن يكون جمعياً فأصبح شخصياً ولقد أتهم كل من أبي تمام والمتنبي بأنهمـا أتيا ببعض أبيات بالغة الإبداع في الشعر العربي إلى جانب بعض أبيات غير شعرية إلى درجة كبيرة. فعلى سبيـل المثال، أنهى المتنبي في إحـدى الحالات قصيدة مدح بالتعجب التالي:

لا لـم تكـن من ذا الـورى الـذ منـك هـو

عقـمـت بمـولـد نسـلهـا حـواء (الـديـوان)

فالبيت في الوزن الكامل، ومع ذلك فهو غليظ وركيك، وخصـوصاً في الشطر الأول. ويثبت الفحص الدقيق جداً بأن هذا الشطر لا يحتوي على أي من القوالب الصياغية المعروفة الهوية في الشعر الجاهلي.ولا محتـوى الشطر الثاني إلا على قالب صياغي واحد موجود أيضاً في معلقة لبيد. ويساعد ذلك على جعل البيت، نوعاً ما أكثر سلاسة عند نهايته. وعلى العموم، فليست الركاكة نتيجة صفة ناقصة، ولكنها بالأحرى أداة شد انتباه تتلاءم مع النهاية الختامية لقصيدة المدح. ومـع ذلك، فـالطريقـة الفنية

الشعرية القديمة، والمقامة على قوالب صياغية حقيقية مجربة برهنت طوال القرون بكونها سارة جمالياً للأذن العربية (ولهذا السبب الخاص بقيت خالدة في التقليد الجمعي)، قامت بدور الحارس للشاعر من خشية الإخفاق في الابتداع ولقد كان من المحتم عندما هجرت الطريقة الفنية الشفوية مع مقدم الكتابة ومع الاعتماد الكبير على الابتكار الشخصي، أن ينتج عدم تساو في الأسلوب الشعري.

وحيث إن الشعراء المحدثين لم يستطيعوا اكتساب درجة عالية من المعجم الصياغي الموجود في الشعر الجاهلي، إذ الواقع أنهم نقلوا صوت الإيقاعات الشعرية من أماكنها من أجل التأثيرات الأدبية المقصودة، وذلك عن طريق إدخال تعبيرات خاصة بهم، فإنه لمن الضروري أن تكون نتيجة ذلك كون الشعر الجاهلي، وعلى أساس من الدليل الداخلي، لم يزيفه المؤلفون المتعلمون في العصور الإسلامية، ولكنه شعر صياغي شفوي تقليدي صحيح.

لقد عرف عن الشعر الصياغي الشفوي في الآداب الأخرى بأنه غير ذي نصوص ثابتة(٦٩). إذ إن كل شاعر، وكل منشد كان يعيد خلق قصيدة ما كما كان يعيد سبك عباراتها من جديد مع كل إنشاد لها، ومع مرور القرون، ومع تغير الأحوال الثقافية فإنه قد تمر قصيدة ما بتعديل هام، وذلك على الرغم من أنها تحتفظ دائماً بلب الهوية، كما هي الحالة بالنسبة للعقدة في الشعر الملحمي، لقد استخدم الشعر الوثني عند الانجلوسكسونيين الطريقة الفنية الصياغية نفسها وفعل ذلك أيضاً في الأزمنة المتأخرة،الشعر المسيحي الانجلوسكسوني، ولكن المسيحية صادرت تلك الإشارات إلى العادات الوثنية التي استشعر بأنها لا تتوافق مع المجتمع المسيحي، بينما تسامحت مع العادات الأخرى، أي العادات الحميدة. وبالتالي فقد احتوت الحكاية الوثنية في البيوولف Beowulf على موضوعات

وعناصر مسيحية[٧٠]. وبالمثل، فإن القصائد القصصية الشعبية الأسبانية، والتي يحتفظ بها اليوم اليهود المغاربة تبرز عملية التخلص من العناصر المسيحية[٧١]. كما توجد في الإلياذة العناصر المهجورة المسينية مثل درع أجاكص، متناقضة تاريخياً مع عناصر من الأزمنة المتأخرة[٧٢]. إن الخاصية النموذجية للشعر الشفوي، أي السهولة التي يستوعب فيها هذا الشعر الجديد بينما لا يتخلص نفسه ابداً من القديم، تفسر سبب كون كثير جداً من القصائد الجاهلية تشير إلى الله وتحلُف بالله، كما تفسر سبب ظهور الاقتباسات القرآنية في قصائد تعتبر نموذجياً من النوع القديم. لقد استوعبت القصائد الجاهلية تدريجياً العناصر الإسلامية خلال عملية طويلة من الإحكام الثابت لقد كانت بمعنى ما «تخلصاً من العناصر الوثنية».

لقد طبقت حتى الآن وبشكل كبير نظرية باري لورد عن الشعر الصياغي الشفوي على دراسات المحلمة، أي أن نقول، على القصائد الطويلة نسبياً ذات الشخصية القصصية، والمحتوية على قصة وعقدة أساسيتين تم التعرف من حولهما على الأفكار الرئيسية المختلفة المشتركة في تقليد ما. وفي هذه الحالة فإن استخدام الطريقة الفنية الصياغية الشفوية أساسي للشاعر وذلك لأن طبيعة نظم الملحمة تصبح بالقدر الذي تكون فيه عادة طويلة جداً من حيث الاستذكار، وبالمقابل فإن القصائد الجاهلية هي قصائد غنائية وصفية، فهي لا تحكي قصة، كما إنها نسبياً منظومات قصيرة تتراوح بين بضعة أبيات إلى مئة بيت أو أكثر. فالقصائد العربية، مثلها مثل القصائد القصصية الشعبية الأوروبية وأغاني التودا في الهند، قصيرة قصراً يكفي لاستذكارها غيباً، ولهذا فإنه لمن المعقول أن نفترض أن الذاكرة قد لعبت دوراً في نقلها أكبر مما لعبته في نقل الشعر الملحمي، وكما يبدو أن تقليد الراوية يشير إليه. ولذا، فإنه لمن الضروري في حالة الشعر الجاهلي أن نقوم بعمل تعديل لنظرية باري لورد. فكما برهنا سابقاً، فإن المحتوى الصياغي العالي في القصائد يوضح وبلا أدنى شك أن تلك القصائد قد نظمت

شفوياً. ومن ناحية أخرى، فإن الروايات المختلفة للقصائد المفردة والتي ذكرها اللغويون العرب، وعلى الرغم من أنها تحتوي على روايات مختلفة عديدة لكلمات مفردة، وعلى الرغم من أن أبياتاً معينة كثيراً ما وضعت في نسق مختلق من رواية إلى رواية، فإنها لم تشكل وبأية حال من الأحوال من جديد أو تقل مرة أخرى كلية في تتابع جديد من القوالب الصياغية كما حدث بالنسبة للملحمة «إن هذه الخاصية في الشعر الجاهلي تشير إلى استقرارية نصية أكبر منها في حالة الملحمة» وحسب رأي لورد، فإن هذه الاستقرارية تقع أيضاً في حالة القصائد الملحمية الأكثر قصراً وذلك عندما تتكرر تلك، القصائد بكثرة أو يعيد غناءها شاعر ملحمي. وتطبق الحقيقة نفسها على القصيدة القصصية الشعبية الأسبانية. ففي تلك الحالة يختتم ناظم القصيدة في النهاية قصيدته باستذكارها غيباً. ولكن من الضروري أن نؤكد على أن عملية الاستذكار غيباً هي عملية لا شعورية وأنها لا تقع إلا بعد نظم النوع العادي والمرتجل فقط، ولهذا فإن الارتجال الشفوي والذاكرة، في حالة القصائد القصيرة، ليسا متعاكسين طردياً، ولكن تربطهما العملية اللاشعورية وبواسطتها تصبح القصيدة مستقرة تدريجياً في ذهن الناظم.

وسواء كان هنالك استذكار غيباً أم لا، فإنه مما ينبغي تأكيده أن النظم الصياغي الشفوي هو الشكل العادي للنظم عند الشاعر الأمي، بل الواقع أنه الشكل الوحيد في النظم المتاح له، وأن هذا الشكل أو النوع. وعلى سبيل المثال، يمكن أن نلاحظ في الشعر الأسباني في خلال القرون الوسطى أن الملحمة ليست ذات صياغية إلى درجة عالية فحسب، بل وكذلك القصيدة القصصية الشعبية والقصيدة الغنائية أيضاً، كما أن الشعراء استخدموا مراراً القوالب الصياغية نفسها في أوزان مختلفة أو أنواع مختلفة. وقد اختفت الملحمة مع اختفاء طبقة الشعراء المغنين المرتحلين المبدعين والمحترمين الذين عرفوا فن الارتجال، ولم تبق على قيد الحياة إلا القصيدة القصصية

الشعبيـة وكذلـك القصيدة الغنـائية، وذلـك لأنـه يمكن الاحتفـاظ بهـذه المنظومات الأكثر قصراً في ذاكرات المنشدين غير المحترفين. إن تقليد الراوية في الأدب العربي يتجه أيضاً تجاه الاستذكار غيباً، إنه يتجه اتجاه مرحلة الراوية الملحمي عقب المرحلة الأيودية الخلاقة بحق، وذلك على الرغم من أنه ليس من المرئي التأكيد على هذه النقطة تأكيداً كبيراً، ، إذ إنه من المعروف أن الرواة العرب لم يكونوا محض مستظهرين غيباً للشعر الذي سمعوه من أساتذتهم، ولكن ذلك يعني أن الصلة كانت أيضاً صلة الشاعر المتدرب. وهكذا فإن كعب بن زهير، ابن أبي سلمى وراويته، أصبح فيما بعد شاعراً قائماً بذاته. وإن المرء لا يستطيع إلا أن يفترض أن مرحلة التدرب تسمح لمن سيصبح شاعراً باكتساب المستودع الصياغي والطريقة الفنية الصياغية والتي عن طريقهما ينظم ذلك الشاعر قصائده الخاصة به.

ويمكن أن نستنتج وعلى أساس من الدليل الداخلي أن الشعر الجاهلي يجب أن ينظر إليه إجمالاً على أنه صحيح طالما فهم وبشكل واضح أن ما حفظ منه من المرجح أنه ليس تدويناً دقيقاً لما قاله الشاعر ذات مرة، ولكنه إلى حد ما صورة قريبة كل التقارب مما قاله، أثرت فيها تعاقبات الرواية الشفوية حيث كانت عملية الاستذكار غيباً «والتخلـص من العناصر الوثنية» نشطتين كما عقّد في ذلك الشعر بعد ذلك تقليد التنقيـح النسخي، إن روايات قصيدة ما يجب أن تدرس بالتالي عن طريق التركيز على تاريخ رواية القصيدة وعلى رواياتها المدونة، وذلك كما سجلها التقليد العربي. فإن كان واضحاً أن روايتها المختلفة في نص مدون ما كانت نتيجة روايات مدونة أخذت من مخبرين مختلفين، فإنه، إذن، يجب أن تقبل هذه الأشكال المختلفة للقصيدة على أنها صحيحة، حيث إن البحث عن «نص أصلي» مضبوط هو مطلب ميئوس منه في حالة الشعر الشفوي.

كما يجب أن تمدنا الدراسات الأخرى بتطابق تام في القوالب الصياغية الجاهلية ومن ضمنهـا تلك القوالب الصياغية التي استخدمها كل شعراء تلك

الفترة. ومن ثم فإنه يصبح من الضروري أن نجمع التطابقات الفردية في المستودع الصياغي الموجود عند كل شاعر. ويمكن أن نميز عن طريق مقارنة التطابقات الفردية مع التطابقات عند عامة الشعراء، تلك القوالب الصياغية التي فضلها شاعر ما. وفي المقابل، يمكن أن يسمح لنا هذا بأن نشخص الخواص الأسلوبية الفردية في الشعر الجاهلي وبدرجة من الذاتية، كما يسمح لنا في النهاية بتمييز العلاقات الأدبية والزمنية بين الشعراء الأفراد والمدارس الشعرية.

أما المرحلة الثالثة من مراحل الفحص فتكون بإخضاع القصائد المشكوك في نسبتها أو صحتها للتحليل الصياغي وذلك عن طريق مقارنتها بالتطابقات الفردية والعامة. فإن شاركت القصيدة المشكوك فيها القصائد الأخرى التي استخدمها الشاعر فنسبت إليه في قوالب قليلة فإن تلك القصيدة يمكن قبولها بكونها لم ينظمها الشاعر وذلك على أنه افتراض محتمل . فإن تبين أن محتواها الصياغي منخفض، فإنه يمكن افتراض كون تلك القصيدة منحولة نحلها شاعر متعلم في العصور الإسلامية. وفي الحالة المناقضة، فإنه يمكن افتراض أنها صحيحة ويمكن أن تكشف دراسة دقيقة لها عن صاحبها أو المدرسة التي تنتمي اليها. لقد استفاد هذا المنهج في التحليل من تلك القصائد التي استخدمها حتى الآن بمعنى أنه أمدنا بمقدار كبير جداً من الموضوعية العلمية المقامة على أساس الدليل الداخلي. ولا بد، طبعاً، أن نقارن نتائج مثل هذا التحليل بالحقائق المدونة عن القصائد والتي دونها التقليد اللغوي العربي.

وإنه لمن الصعب، بالنسبة لدارسي الأدب العربي، أن لا يكون لفهم الكيفية التي نظم فيها الشعر الجاهلي فهما أكثر وضوحاً أية علاقة بالموضوع، حيث إن ذلك الشعر يؤدي مباشرة إلى فهم أكثر وضوحاً لاستخدامه للموضوعات، وللمعاني وكذلك للبنية الأدبية للقصيدة المفردة. فعندما أكد ابن قتيبة (المتوفى سنة ٨٨٩ م) على أنه يجب أن يكون

للقصيدة ثلاثة أجزاء (النسيب، والرحيل، والموضوع)، كما أنه يجب على الشاعر إضافة إلى ذلك أن يحافظ على توازن صحيح بين كل جزء والجزء الذي يليه[٧٣] فإنه ربما ومن غير مباشرة كان يردد أصداء الأفكار المستمدة من قواعد البلاغة اليونانية[٧٤] وعلى أية حال، فالواقع أن الشعر الجاهلي لم يكن دائماً يلحظ هذه القاعدة المتلائمة بشكل صحيح. فكثير من القصائد ليس بها نسيب، والبعض الآخر ليس به رحيل، كما أن التناسب بين فكرة وأخرى من قصيدة إلى أخرى يختلف اختلافاً حاداً من غير اطراد بل إن نسق تلك الأفكار غير منتظم: فمعلقة لبيد تأتي بعناصر النسيب بعد الرحيل، وحسب قواعد ابن قتيبة فإنها تكون في غير مكانها، هذا على الرغم من أن ملاحظة دقيقة ستكشف عن أنهما يشكلان وصلة أخيرة في حلقة محكمة إحكاماً من حلقات شبكة البنية محتوية على مجازين طويلين ممتدين بإسهاب وهما من المجازات النموذجية في الشعر الشفوي، كما تحتوي تلك البنية على كل ما هو ملائم في مثل تلك الحالة لهدف الشاعر[٧٥]. إن معلقة امرىء القيس أيضاً تُشكل النسيب بنيوياً في شكل من أشكال تلك الحلقة[٧٦]. وعلى هذا، فإن ما يبرزه الشعر الجاهلي حقاً هو مرونة إلى حد ما في نسق الموضوعات المقامة كلية على طبيعة وظروف النظم الشفوي. إن الشاعر، وهو يستخدم مستودعاً تقليدياً ثابتاً من الموضوعات، قد يغير الموضوعات، أو يطيل أو يقصر فيها، أو يعدل، أو يحذف منها، وذلك استجابة لاهتمام الجمهور المستمع خلال الموقف غير المتنبأ به إلى حد بعيد من مواقف الإنشاد. وبالتالي، فإن المعايير التي يستخدمها البحث العلمي المعاصر من أجل التعرف على تتابع الأبيات في القصائد الجاهلية وذلك عن طريق تطبيق مقاييس المنطق الأدبية، هذه المعايير تحتاج إلى مراجعة.

إن الخواص التي لاحظناها فيما سبق، وكلها خواص نموذجية للشعر الشفوي بوجه عام، لا يشترك معها الشعر المكتوب، إن الطرق الفنية للنظم

والإيصال تحدد بالتالي بنية ومحتوى القصيدة حسب المفهوم الأوسع، وفي هذه الحالة، فإن الطرق الفنية الصياغية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بطريقة التطور من ناحية الأفكار الرئيسية. وبغير إدراك هذا المبدأ الأساسي في النقد الأدبي، فإنه لا يمكن أن نتجنب تطرفين متضادين وغير الخاطئين على السواء من حيث تمجيد الشعر الجاهلي لأسباب عاطفية بكونه أسلوباً متقدماً بالغ الرفعة، أو بوصفه مجموع أدب ممل، ومكرر، وغير أصيل، (وكلتا وجهتي النظر لهما مدارسهما، وأنصارهما، والمنتمين إليهما) ولهذا فإن فهم طريقة النظم وما يترتب عليه من حيث بنية الشعر الجاهلي هي خطوة أساسية وإيجابية نحو الهدف النهائي للتذوق الجمالي.

إن فن التعبير الشعري المستمد من الممارسة الشفوية الفعلية للشعراء الجاهليين سيكشف أشياء كثيرة عن شعرهم أكثر مما ستكشف عنه النظرية الأدبية المستمدة من قواعد البلاغيين اليونانيين المتعلمين، كتلك القواعد التي فهمها النقاد العباسيين حيث إن البلاغة الشكلية كانت علماً غريباً كل الغرابة على الشعراء الجاهليين. وهذا بالطبع، لا يعني أن نقول: إن الشعراء الجاهليين افتقروا إلى طريقة فنية بلاغية ومتطورة إلى حد بعيد، ولكن بالأحرى إن طريقتهم الفنية كانت بديهية، أي أنها كانت صياغية، وبالتالي فهي طريقة ملائمة جداً للمحيط الشفوي الذي نظموا فيه أكثر من ملاءمة أية مدرسة بلاغية متعلمة.

الدليل المدعم

في الإيضاحات التالية لا يوجد إلا ما يمثل القوالب الصياغية فقط. وقد وضعت خطوطاً صلدة تحت القوالب الصياغية والأنظمة الصياغية، أما القوالب الصياغية البنوية والألفاظ العرفية فقد وضعت تحتها خطوطاً متقطعة.

الإيضاح الأول

معلقة امرىء القيس الأبيات من ١ ـ ١٠ البحر الطويل

ه ـ ـ / ه ـ ـ ـ / ه ـ ـ / ه ـ ه ـ ه ـ

١ ـ قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

٢ ـ فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها

لما نسجتها من جنوب وشمأل

٣ ـ ترى بعر الآرام في عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل

٤ ـ كأني غداة البين يوم تحملوا

لدى سمرات الحي ناقف حنظل

٥ ـ وقوفاً بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
٦ ـ وان شفائي عبرة مهراقة
فهل عند رسم دارس من معول
٧ ـ كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
٨ ـ إذا قامتا تضوع المسك منهما
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
٩ ـ ففاضت دموع العين مني صبابة
على النحر حتى بل دمعي محمل
١٠ ـ ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل

البيت الأول الشطر الأول:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان	امرؤ القيس
قفي لا يكن	طرفة
قفي ودعينا	طرفة
تعزيت عن ذكرى سهية	عنترة
من ذكرى ليلى	امرؤ القيس
من ذكرى سلمى	علقمة
ذكرى حبيب	امرؤ القيس
لذكرى حبيب	المفضليات
حبيب به ادعت	امرؤ القيس
حبيب المودعا	المفضليات
في كل منزل	النابغة

في كل منزل	المفضليات
ومنـزل	المفضليات

البيت الأول الشطر الثاني:

بمنعرج اللوى	المفضليات
فاللوى	المفضليات
فاللوى	زهير
بين اللوى فصريمة	معلقة امرىء القيس
بستار فغرب	علقمة
على الستار فيذبل	معلقة امرىء القيس
بين يذبل فرقان	امرؤ القيس
بين العروض وخثعما	لبيد
بين الرجام وواسط	لبيد
بين الستار فأظلما	المفضليات
بين حومل	المفضليات

البيت الثاني الشطر الأول:

سعدان توضح	النابغة
فمجتمع الأشراج غير رسمها	النابغة
فعارمة فبرقة العيرات	امرؤ القيس
فغول فحلّيت	امرؤ القيس
فوقف فسلي	لبيد
فرقد فصارات	زهير
ورسم عفت	امرؤ القيس
عرى رسمها	معلقة لبيد
عرّيت وبأدت	لبيد
عهده	لبيد

أمره لبيد

أمرهم لبيد

البيت الثالث ـ الشطر الأول:

تـــرى بـــعـــر الآرام فـــي عـــرصـــاتـــهـــا

وقـيـعـانـهـا كـأنـه حب فـلـفـل امـرؤ الـقـيس

ترى الفأر عن مسترغب القدر لائحاً علقمة

ترى الفأر في مستعكد الأرض لاحباً علقمة

بها العين والارام معلقة زهير

من البيض كالآرام امرؤ القيس

من البيض كالآرام امرؤ القيس

على عرصات الدار النابغة

عن حجباتها علقمة

في حجراتها امرؤ القيس

عن قذفاته امرؤ القيس

عن قذفاته النابغة

في وكناتها امرؤ القيس

البيت الثالث ـ الشطر الثاني:

في قيعان جاس طرفة

على لا حب كأنه ظهر برجد معلقة طرفة

البيت الرابع ـ الشطر الأول:

كـأنـي غـداة الـبـيـن لـمـا تـحـمـلوا

لـدى سمـرات الحي نـاقف حنـظل امـرؤ القيس

كأني ورحلي امرؤ القيس

كأن سراته امرؤ القيس

كأن سراته معلقة امرؤ القيس

ففئنا غداة الغب	طرفة
كأني شددت الرحل حين تشذرت	النابغة
لما تحملوا	لبيد
إذ تحملوا	لبيد

البيت الرابع ـ الشطر الثاني:

لدى مربط الأفراس	المفضليات
لدى السرحة العشّاء	المفضليات
يظل نساء الحي	طرفة
وظل نساء الحي	المفضليات
وكانت فتاة الحي	المفضليات
ونادى منادي الحي	المفضليات
وراحت لقاح الحي	المفضليات
على ربذات	المفضليات
لها ربذات	المفضليات
من الوار ذات الماء	النابغة
صلاية حنظل	معلقة امرؤ القيس

البيت الخامس ـ الشطر الأول:

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد معلقة طرفة

وقفت بربع الدار	النابغة
وقفت بها	معلقة زهير
حفاظاً على عوراته	معلقة طرفة
صبوراً على العلات	علقمة
سبوق إلى الغايات	زهير

للعذارى مطيتي امرؤ القيس
تعرى مطية النابغة
مطيتي المفضليات
البيت الخامس ـ الشطر الثاني :
يفدّونه امرؤ القيس
جدرون المفضليات
يهزون المفضليات
وأبلغ ولا تترك امرؤ القيس
فقلت له لا تبك عينك امرؤ القيس
تفاقدتم لا تقدمون المفضليات
بودك ما قومي المفضليات

البيت السادس ـ الشطر الأول:
وكان شفاء علقمة
شفائي دم لبيد
كأن دماء امرؤ القيس
يرين دماء لبيد
رأيت دماء المفضليات
عبرة فرددتها النابغة

البيت السادس ـ الشطر الثاني :
فهل أنا ماش امرؤ القيس
وهل أنا لاق امرؤ القبس
وهل هو إلا لبيد
عابس متغضب لبيد
عائذ متهود زهير

العارض المتوقد	عنترة
عارض متوقد	زهير

البيت السابع ـ الشطر الأول:

على أم جندب	امرؤ القيس
لدى أم جندب	امرؤ القيس
أم تولب	امرؤ القيس
حشاشة نفسه	امرؤ القيس
مثل العوير ورهطه	امرؤ القيس
أم الصبيين	المفضليات

البيت السابع ـ الشطر الثاني

أجارتنا إنّ	امرؤ القيس
أجارتنا إنا	امرؤ القيس
لجارتها	المفضليات
فيا جارتي	المفضليات
حجارة غيل وارساة بطحلب	امرؤ القيس

البيت الثامن ـ الشطر الأول

إذا قامتا تضوع المسك منهما	امرؤ القيس
إذا جاهدت	النابغة
إذا غاب	علقمة
إذا كان	لبيد
إذا نال	امرؤ القيس
إذا راح	امرؤ القيس
من المسك أذفرا	امرؤ القيس

كالمسك ريحها	المفضليات
منهم	النابغة
يحدر الدمع منهما	علقمة
رأسه قد تضوعا	المفضليات

البيت الثامن ـ الشطر الثاني:

وريح سنا	امرؤ القيس
ريح صبا	امرؤ القيس
ريح الصبا	امرؤ القيس
ريا المخلخل	معلقة امرىء القيس

البيت التاسع ـ الشطر الأول:

فجاءت قطوف المشي	امرؤ القيس
وجالت عذارى الحي	طرفة
فقالت يمين الله	النابغة
فسحت دموعي	امرؤ القيس
أمام جموع الناس	المفضليات
وقال جموع الناس	المفضليات
فعد قريض الشعر	المفضليات
فان غزير الشعر	المفضليات
حسام كلون الملح	المفضليات
حسام خفي الجرس	المفضليات
ألا أبلغا ذبيان عني رسالة	النابغة
فمن مبلغ الأحلاف عني رسالة	معلقة زهير
رسالة	طرفة
صبابة	معلقة امرىء القيس

صبابة	المفضليات
ساقا نعامة	امرؤ القيس
ساقا نعامة	معلقة امرىء القيس

البيت التاسع ـ الشطر الثاني:

على النحر منها مستهل ودامع	النابغة
كأن دماء الهاديات بنحره	امرؤ القيس
حتى خر	طرفه
حتى ضاق	امرؤ القيس
اذا بلت	معلقة طرفة
بلّ أفرسنا دما	المفضليات
حتى بل نحرى وصدره	المفضليات

البيت العاشر ـ الشطر الأول:

ألا رب يوم	طرفة
ألا رب يوم صالح قد شهدته	امرؤ القيس
ألا رب دار لي	طرفة
بلى رب يوم	امرؤ القيس
من آل يامن	امرؤ القيس
سفين بني يامن	معلقة طرفة
وهو نائم	المفضليات
وهو صائم	المفضليات
فهو سارب	المفضليات
عمر بن خالد	لبيد
قيس بن خالد	المفضليات
عند ضارج	امرؤ القيس
بين ضارج	معلقة امرىء القيس

بين ضارج	امرؤ القيس

البيت العاشر ـ الشطر الثاني:

ولا مقصر يوماً	امرؤ القيس
وكل فتى يوما	لبيد
وكل امرىء يوما	لبيد
وكل امرىء يوما	النابغة
بدارة موضوع	المفضليـات
دارة ماجد	المفضليات

الإيضاح الثاني

معلقة لبيد ــ الأبيات من ١ ـ ١٠ البحر الكامل

ن ن ـ ب ـ / ن ن ـ ن ـ ن ـ / ن ن ـ ن ـ

١ ــ عفت الديار محلها فمقامها
بمنى تأبد غولها فرجامها

٢ ــ فمدافع الريان عري رسمه
خلقا كما ضمن الوحي سلامها

٣ ــ دمن تجرم بعد عهد أنيسها
حجج خلون حلالها وحرامها

٤ ــ رزقت مرابيع النجوم وصابها
ودق الرواعد جودها فرهامها

٥ ــ من كل سارية وغاد مدجن
وعشية متجاوب إرزامها

٦ ــ فعلا فروع الأيهقان وأطفلت
بالجلهتين ظباؤها ونعامها

٧ ــ والعين ساكنة على أطلائها
عوذا تأجل بالفضاء بهامها

٨ ـ وجلى السيول عن الطلول كأنها
زبر تجد متونها أقلامها
٩ ـ أو رجع واشمة أسف نئورها
كففا تعرض فوقهن وشامها
١٠ ـ فوقفت أسألها وكيف سؤالنا
صما خوالد ما يبين كلامها

البيت الأول ـ الشطر الأول:

عفت الديار	امرؤ القيس
أسل الديار	عنترة
نبكي الديار	امرؤ القيس
لمن الديار	زهير
هجرها وبعادها	المفضليات
شقرها ووردها	المفضليات
نؤيها ورمادها	المفضليات

الأجزاء الثانية من الأشطر الثانية في معلقة لبيد مقامة كلها على هذا النوع الصياغي، كما تمد القصيدة بالقافية. وفي كثير من الحالات تعاود الظهور في الأشطر الأولى.

البيت الأول ـ الشطر الثاني:

فإذا تعذرت	المفضليات
غللا تضمن	لبيد
غللا تقطع	المفضليات

البيت الثاني ـ الشطر الأول:

بمشارق الجبلين	معلقة لبيد

يترادف الولدان — لبيد

أقوى وعرّى — لبيد

عريت وتآبدت — لبيد

البيت الثاني ـ الشطر الثاني: الجزء الأول فالثاني:

أسف نئورها — معلقة لبيد

كففا — معلقة لبيد

أقتل قومها.. زعما — عنترة

يغني وحده.. هزجا — عنترة

البيت الثاني ـ الشطر الثاني:

كوحي صحائف — عنترة

لمن طلل كالوحي — زهير

أظفارها — المفضليات

لوائها — المفضليات

نئورها — معلقة لبيد

ينتمي هذا النمط، بالطبع الى «غولها فرجامها» (معلقة لبيد، البيت الأول)، كما أنه يتكرر في ثنايا القصيدة.

البيت الثالث ـ الشطر الأول:

دمن تلاعبت الرياح برسمها — لبيد

بعد أنيسها — عنترة

عهده بأنيسه — لبيد

البيت الثالث ـ الشطر الثاني:

أقوين من حجج — زهير

البيت الرابع ـ الشطر الأول:

خلقت معاقم — المفضليات

قنأت أنامل	المفضليات
البيت الخامس ـ الشطر الأول:	
من كل أبطح	لبيد
من كل أروع	عنترة
من كل محفوف	معلقة لبيد
من كل مشترف	المفضليات
من كل مسترخي	المفضليات
في إثر غانية رمتك بسهمها	النابغة
والعِين ساكنة	معلقة لبيد
أو رجع واشمة	معلقة لبيد
البيت الخامس ـ الشطر الثاني:	
وعشية	لبيد
البيت السادس ـ الشطر الأول:	
وجلا السيول	معلقة لبيد
جالت شئون	المفضليات
لعب السيول	المفضليات
سعد النجوم	المفضليات
صم النسور	عنترة
البيت السادس ـ الشطر الثاني	
بالجلهتين	لبيد
فعمايتين	امرؤ القيس
فصاحتين	امرؤ القيس
والأمعزان	امرؤ القيس
والحارثان	لبيد
والتبعان	لبيد

البيت الثامن : الشطران الأول فالثاني:

كأنها... زبر يرجع	لبيد
كأنه... زغب	لبيد
كأنه... صقر	المفضليات
كأنها.. فدن	المفضليات
كأنها... فدن	عنترة

البيت العاشر ـ الشطر الأول:

فوقفت في عرصاتها	عنترة
فوقفت في دار الجميع	المفضليات
فوقفت فيها كي أسائلها	المفضليات
فوقفت فيها ناقتي	عنترة
وقفت أسائلها ناقتى	المفضليات

الإيضاح الثالث

قصيدة زهير: الأبيات من ١ ـ ١٠ الوافر

◡ – ◡ ◡ – / ◡ – ◡ ◡ – / ◡ – –

١ ـ لـمـن طـلـل بـرامـة لا يـريـم
عـفـا وخـلا لـه حـقـب قـديـم

٢ ـ تـحـمـل أهـلـه مـنـه فـبـانـوا
وفـي عـرصـاتـه مـنـهـم رسـوم

٣ ـ يـلـحـن كـأنـهـن يـدا فـتـاة
تـرجـع فـي مـعـاصـمـهـا الـوشـوم

٤ ـ عـفـى مـن آل لـيـلـى بـطـن سـاق
فـأكـثـبـه الـعـجـالـز فـالـقـصـيـم

د ـ تـطـالـعـنـا خـيـالات لـسـلـمـى
كـمـا يـتـطـلع الـديـن الـغـريـم

٦ ـ لـعـمـر أبـيـك مـا هـرم بـن سـلـمـي
بـمـلـحـى إذا اللـؤمـاء لـيـمـوا

٧ ـ ولا سـاهـي الـفـؤاد ولا عـيـي
الـلـسـان إذا تـشـاجـرت الـخـصـوم

٨ ـ وهـو غـيـث لـنـا فـي كـل عـام
يـلوذ بـه مـخـول والـعـديـم
٩ ـ وعـود قـومـه هـرم عـليـه
ومـن عـاداتـه الـخـلق الـكـريـم
١٠ ـ كـمـا قـد كـان عـودهـم أبـوه
اذا أزمـتـهـم يـومـا أزوم

البيت الأول ـ الشطر الأول:

لمن طلل	لبيد
لمن طلل	زهير
لمن ظعن	المفضليات
لمن دمن	المفضليات
لا يضاع	المفضليات
لا شجاني	النابغة

البيت الأول ـ الشطر الثاني:

عفا من آل ليلى	زهير
أمر عظيم	زهير
دين الغريم	زهير
غدا جميعا	زهير
لَبَن الحقين	

البيت الثاني ـ الشطر الأول:

تحمل أهلها منها فبانوا	زهير
تحمل أهلها إلا عرارا	لبيد
تحمل أهلها وأجدّ فيها	المفضليات
تيمم أهلها بلدا فساروا	المفضليات
بصيراً بالظغائن حيث ساروا	المفضليات

وكانــوا	زهير

البيت الثاني ـ الشطر الثاني:

وفي طول	زهير
في عرصاتها	معلقة امرىء القيس
على يسرات	المفضليات
إلى حجرات	لبيد
من الكلمات	زهير
من المثلات	زهير
من الزمرات	طرفة

البيت الثالث ـ الشطر الأول:

يشمن	زهير
يقدن	النابغة
يرين	لبيد
وهن كأنهن نعاج رمل	النابغة
كأن مفيضهن	النابغة
فمن مهاة	زهير
غربا سناة	لبيد

البيت الثالث ـ الشطر الثاني:

كرجع الوشم	عنترة
يرجع في الصوى	لبيد
أو رجع واشمة	معلقة لبيد
تعقم في جوانبه السباع	المفضليات
تقعرت المشاجر بالخيام	لبيد
يفرج بالسنابك	لبيد

أقاموا للكتائب كل يوم	المفضليات
كساهن الهواجر كل يوم	لبيد
حباســات الفوارس كل يوم	لبيد
تشن على سنابكها القروم	زهير
يسن على مراغمه القسام	المفضليـات

البيت الرابع ـ الشطر الأول:

عفى من آل فاطمة الجواء	زهير
تحمل آل ليلى	زهير
بطن قو	المفضليات
بطن جزع	عنترة
ولو أني هلكت بأرض قومي	امرؤ القيس
بأني قد هلكت بأرض قومي	امرؤ القيس
إذا نزل السحاب بأرض قوم	المفضليات
آل قوم	المفضليات
أمر قومي	المفضليات
من آل حام	عنترة
من آل نصر	المفضليات
وآل نعش	لبيد
بذات ضال	المفضليات
بذات كاف	المفضليات
بذات لوث	المفضليات
فذات رجل	المفضليات
ذات غرب	عنترة

البيت الرابع ـ الشطر الثاني:

فأوديـةأسافلهن	زهير

فيمن فالقوادم فالحساء	زهير
فالحجون	زهير
لسلمى بالمذانب فالقفال	لبيد

البيت الخامس ـ الشطر الأول:

لمن ظعن تطالع	المفضليات
توارثها	عنترة
تهادنهن	عنترة
تطاردهن	طرفة
توافقك	النابغة
يعادله	المفضليات
تأوبه خيال من سليمى	المفضليات
سري ليلا خيال من سليمي	المفضليات
لسلمى	لبيد
هرم بن سلمى	زهير

البيت الخامس ـ الشطر الثاني:

كما يتعوج	المفضليات

البيت السادس ـ الشطر الأول:

لعمرو أبيك	المفضليات
لعمرك	طرفة
لعمرك	النابغة
لعمرك	المفضليات
فلا وأبيك ما حي كحي	لبيد
فكن كأبيك	النابغة
لقمان بن عاد	امرؤ القيس

عمرو بن عمرو	المفضليات
بني حجر بن عمرو	امرؤ القيس

ابيت السادس ـ الشطر الأول:

وعادى	لبيد
إذا خفنا حصون	زهير
للأعداء حام	المفضليات
من البغضاء عور	المفضليات
ضراء خيم	زهير
بالأصلاء عون	زهير
من التعداء جون	زهير

البيت السابع ـ الشطر الأول:

فلا يسدى لدى ولا يضاع	المفضليات
فما نزر الكلام ولا شجاني	النابغة
ولم أر مثل	المفضليات
ولم أر مثلها	المفضليات
ولا أحوب	المفضليات
ولا أصيد	المفضليات
ولا نطير	طرفة
ولا سنيد	لبيد

البيت السابع ـ الشطر الثاني:

سنان مثل	النابغة
يميل إذا	عنترة

البيت الثامن ـ الشطر الأول:

فإن الغيث	زهير

في كل فجر	زهير
في كل ريح	المفضليات
في كل يوم	النابغة
كل عام	المفضليات

البيت الثامن ـ الشطر الثاني:

يلوذ بغرقد	لبيد
ذكرت به الفوارس والندامى	لبيد
تبيد به مصابيف الحمام	عنترة
ولله المؤثل والعديد	لبيد
ألا ذهب المحافظ والمحامي	لبيد

البيت التاسع ـ الشطر الأول:

وخذل قومه عمرو بن عمرو	المفضليات
وخوّد فحلها	لبيد
وقطع وصلها	المفضليات
قومنا	المفضليات
ورق عليها	المفضليات
بركت عليها	النابغة
باتت عليه	المفضليات
كرت عليهم	المفضليات
معقود عليهم	المفضليات
معصوباً عليه	النابغة

البيت التاسع ـ الشطر الثاني:

على آثار	زهير

البيت العاشر ـ الشطر الأول:

كما أكسو	المفضليات
كما حاد	النابغة
كما خرج	لبيد
كما لعب	لبيد
كما مـر	لبيد
كما سحرت	لبيد
فما إن كان	النابغة
أبيه	النابغة

البيت العاشر ـ الشطر الثاني:

إذا أبزت به يوماً	زهير
إذا حاولت	النابغة
إذا حزبت	المفضليات
إذا حبست	المفضليات
إذا جمحت	زهير
إذا مسحت	المفضليات
إذا نفذتهم كرت عليهم	المفضليات
إذا تمضيهم عدت عليهم	المفضليات
إذا يأسونها نشزت عليهم	المفضليات
يوم حسي	النابغة
يوم الخصام	لبيد
يوم قالوا	لبيد
يوم تسمو	عنتـره
ليل التمام	لبيـــد
في ملججة أزوم	لبيد

الإيضاح الرابع

معلقة النابغة ـ الأبيات من ١ ـ ١٠ البحر البسيط :

ـ ـ ں ـ / ں ں ـ / ـ ـ ں ـ / ں ں ـ

١ ـ يـا دار ميـة بـالعـليـاء فـالـسـنـد

أقـوت وطـال عـليـهـا سـالـف الأبـد

٢ ـ وقـفـت فيـهـا أصيـلانـا أسـائـلهـا

عيـت جـوابـا ومـا بـالـربـع مـن أحـد

٣ ـ إلا الأواري لأيـامـا أبـيـنـهـا

والـنؤي كـالـحـوض بـالـمـظلومـة الـجلد

٤ ـ ردت عـليـهـا أقـاصيـه ولـبـده

ضـرب الـوليـدة بـالمسـحـاة فـي الـثـأد

٥ ـ خـلت سبـيـل أتـي كـان يـحـبسه

ورفـعـتـه إلى الـسـجـفـين فـالـنـضـد

٦ ـ أمست خـلاء وأمسى أهـلهـا احتـملوا

أخـنى عليهـا الـذي أخـنى عـلى لـبـد

٧ ـ فعـد عمـا تـرى إذ لا ارتجـاع لـه

وانـم الـقـتـود عـلى عـيـرانـه أجـد

٨ ـ مقـذوفـة بـدحيض النحض بـازلـهـا
لـه صـريف صـريف القعـو بـالمسـد
٩ ـ كـأن رحـلي وقـد زال النـهـار بنـا
يـوم الـجـليـل عـلى مـسـتأنس وحـد
١٠ ـ مـن وحش وجـرة مـوشي أكـارعـه
طـاوى المصيـر كسيف الصيقـل الفـرد

البيت الأول ـ الشطر الأول:

يا حار	زهير
يا عيد	المفضليات
بالدار	زهير
لا دار	زهير
أمن سهية	عنترة
حلت خويلة	المفضليات
قالت سليمى	امرؤ القيس
على علياء مهزوم	علقمة
الأعداء بالرفد	النابغة
على الأعداء	المفضليات
إلى الأعداء	المفضليات
من أسماء مصروما	المفضليات
من أسماء ما علقا	زهير
بالجرد	النابغة
بالمسد	النابغة
بالصفد	النابغة
بالزبد	النابغة

البيت الأول ـ الشطر الثاني:

تلقى البرود عليها	المفضليات
يرشو التجار عليها	المفضليات
غادر المعك	زهير
الخائف البكــر	لبيد
الصارم الذكر	لبيد
واهنا خلقا	زهير

البيت الثاني ـ الشطر الأول:

وقفت أسائلها ناقتي	المفضليات
وقفت بها أصلا ما تبين.. لسائلها	المفضليات
وقفت بها	النابغة
وقفت بها	المفضليات
فوقفت فيها كي أسائلها	المفضليات

البيت الثاني ـ الشطر الثاني:

أردد يسارا	زهير
أن يسارا	زهير
أبلغ زيادا	النابغة
بانت سعاد	المفضليات
أيدى النعام	عنترة
مثل النعام	زهير
من أحد	النابغة
من بلد	المفضليات
من جسد	النابغة

البيت الثالث ـ الشطر الأول:

إلا الضوابح	المفضليات

شم العرانين	النابغة
وبالفوارس	زهير
ولا السنابك	علقمة
تهوى سنابك	المفضليات
فلأيا ما تبين رسوم دار	المفضليات
فلأيا ما قصرت الطرف عنهم	المفضليات
تؤرقه	النابغة

البيت الثالث ـ الشطر الثاني :

نؤيها	المفضليات
والخيل	النابغة
لنا أصيص كجذم الحوض هدمه	المفضليات

البيت الرابع ـ الشطر الأول:

أخنى عليها	النابغة
مداً عليه	النابغة
شعث عليها	النابغة
صبت عليه	امرؤ القيس
وهيجه	علقمة
هدمه	المفضليات
غيره	لبيد

البيت الرابع ـ الشطر الثاني :

فتق العشيرة	المفضليات
خاظي الطريقة	المفضليات
شك الفريسة	النابغة
عن الرياسة	زهير
أمست أمامة	المفضليات

ودع أمامة	النابغة
البيت الخامس ـ الشطر الأول:	
ولا سبيل	النابغة
بان الخليط	زهير
إن الخليط	زهير
راح القطين	لبيد
مر الأتي	المفضليات
كان مكتوما	المفضليات
كان من خلق	المفضليات
ليس يعصمها	النابغة
ليس يدركه	المفضليات
البيت الخامس ـ الشطر الثاني	
على الأشقين مصبوب	امرؤ القيس
عن الدفين تفتيل	المفضليات
إلى الكعبين تحجيل	المفضليات
بشفّان صراد	المفضليات
البيت السادس ـ الشطر الأول:	
أمست أمامه	المفضليات
آبوا سراعا وأمسى	علقمة
بانت سعاد فأمسى القلب معمودا	المفضليات
بانت سعاد وأمسى حبلها انجذما	النابغه
وأمسى حبلها	عنترة
يوم الوداع فأمسى الرهن	زهير
من أهلها أرم	زهير
فاحتسلوا	علقمه

فاحتزموا	زهير
واختلفوا	المفضليات
بان الخيط ولم يأووا لمن تركوا	زهير

البيت السادس ـ الشطر الثاني :

أودى الشباب الذي	المفضليات
حتى تلاقي الذي	المفضليات
هو الجواد الذي	زهير
إن الشباب الذي	المفضليات

البيت السابع ـ الشطر الأول :

فعدِ	المفضليات
فعد عنها	المفضليات
حبو الجواري ترى في	زهير
لا أنيس بها	المفضليات
لا فكاك له	زهير
لا كفاء له	النابغة

البيت السابع ـ الشطر الثاني :

فانج فزار إلى	النابغة
شد السروج على	زهير
إلا القطوع على	زهير
إن البلاء على	امرؤ القيس
تبني بيوتاً على	لبيد
على مستأنس وحد	النابغة

البيت الثامن ـ الشطر الأول:

قزواء مقذوفه بالنحض يشعفها	المفضليات
مشدودة برحال الحيرة	معلقة النابغة
مجنونة	المفضليات
سماكها بدخيس الروق	النابغة
عالمهم	النابغة
سطعاء خاصعة	علقمة
أدماء خاذلة	زهير
وجناء ناجية	المفضليات
زباء قرابة	عنترة
راكبها	النابغة
راقبه	علقمة

البيت الثامن ـ الشطر الثاني:

قليل الودق	المفضليات
قرير العين	المفضليات
سهل الفناء رحيب الباع	المفضليات
لنا أصيص	المفضليات

البيت التاسع ـ الشطر الأول:

كأن عيني وقد سال السليـل بهم	زهير
كأن عيني	زهير
كأن فاها	لبيد
كأن خرطومها	امرؤ القيس
كأن قريانه	امرؤ القيس
كأن راعينا	المفضليات
كف الوليد لها	زهير

يوقى البنان بها	المفضليات
البيت التاسع ـ الشطر الثاني:	
يوم الوداع	امرؤ القيس
يوم النمارة	النابغة
البيت العاشر ـ الشطر الأول:	
وظباء وجرة	معلقة لبيد
من طيب الراح	زهير
مدروس مدافعه	المفضليات
محمود مصارعها	لبيد
منكوباً دوابرها	زهير
البيت العاشر ـ الشطر الثاني:	
هابي المراغي	المفضليات
كجذم الحوض	المفضليات

الايضاح الخامس

النسبة المئوية للقوالب الصياغية المعلومة لأمرىء القيس والتي وجدناها عند

١ ـ الشعراء الجاهليين:

اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الكلمات	عدد القوالب الصياغية	النسبة المئوية
أ) النابغة	٨٠	١٢١٩	٣٤٦	٢٨,٣٨٪
ب) عنترة	٦٤	٩٣١	٣٣٤	٣٥,٨٧٪
جـ) طرفة	١٠٣	١٥٧٩	٤٦٢	٢٩,٢٠٪
د) زهير	٥٩	٨٩٣	٣٢٥	٣٦,٣٩٪
هـ) امرىء القيس	١٤٤	٢٠٧٨	٧٩٠	٣٨,٠١٪
و) لبيد	١٢٤	١٨٥٤	٥٨٧	٣١,٦٦٪
المعدل	٥٧٤	٨٥٥٨	٢٨٤٤	٣٣,٢٤٪
٢ ـ الشعراء المحدثين:				
أ) أبي نواس	٦٦	١٠٩٠	٩٩	٩,٠٨٪
ب) المتنبي	١٥٥	٢٥٣٩	٢٤٢	٩,٥٣٪
جـ) ابن زيدون	٨٣	١٣٧٦	١١٨	٨,٥٦٪
د) البارودي	٤٤	٦٩٥	٦٧	٩,٦٤٪
المعدل	٣٤٨	٥٧٠٠	٥٢٦	٩,٢٢٪

الإيضـاح السـادس

النسبة المئوية للقوالب الصياغية المعلومة للبيد والتي وجدناها عند:

١ ــ الشعراء الجاهلين:

اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الكلمات	عدد القوالب الصياغية	النسبة المئوية
أ) النابغة	٦٠	٨٣٠	٢٦٥	٪٣١,٩٢
ب) عنـترة	٧٠	٩٨١	٢٦٣	٪٢٦,٨٠
جـ) طرفـة	٣٦	٤٩٥	١٥٧	٪٣١,٠٧
د) زهيـر	٢١	٢٧٣	٥٦	٪٢٠,٥٠
هـ) امرىء القيس	٦٠	٨٢٣	٢٨٨	٪٣٤,٩٩
و) لبيـد	٧٨	١٠٩٨	٣٤٢	٪٣١,١٤
(باستثناء القوافـي)				
المعدل	٣٢٥	٤٥٠٠	١٣٧١	٪٣٠,٤٦

٢ ــ الشعراء المحدثين:

اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الكلمات	عدد القوالب الصياغية	النسبة المئوية
أ) أبي نواس	٥٢	٧٢١	٨٣	٪١١,٥٠
ب) المتنبي	١٤٣	٢١٤٧	٢٠٧	٪٩,٦٤
جـ) ابن زيدون	٤٨	٧٤٨	٦٧	٪٨,٩٥
د) شوقي	٥٢	٧١٢	٧١	٪٩,٩٧
المعدل	٢٩٩	٤٣٢٨	٤٢٨	٪٩,٨٨

الشروحات*

أ ــ اعتمدت على تحقيق وليم أهواردت «ديوان الشعراء الستة الجاهلين» المطبوع في لندن سنة ١٨٧٠ م، وذلك بالنسبة لعنترة وعلقمة وامرىء القيس والنابغة وطرفة وزهير.

ب ــ بالنسبة للبيد اعتمد على «ديوان لبيد» دار صادر، بيروت ١٩٦٦ م.

جـ ــ اعتمـدت ايضاً على «المفضليـات» تحقيق شارلس جيمـز لايـل، المطبوع في أكسفورد ١٩٢١ م ـ الجزء الأول.

المترجـــــم :

لجأ صاحب المقال إلى ذكر أرقام القصائد والأبيات والصفحات التي ورد فيها كل «قالب صياغي»، كما ذكــر موقع ذلك القالب سواء كان في الصدر أو العجر من البيت باستعمال علامة التقسيم (/) أو (//). وفي نهاية المقال جمع مجموعة كبيرة من القوالب واستخدم للدلالة على الشطر الأول الحرف (أ) وللدلالة على الشطر الثاني الحرف (ب).

وحيث إن الكاتب اعتمد على المصادر الشعرية الثلاثة المذكورة أعلاه فقط، فإني وجدت أنــه يتعذر الحصول على أثنين مهمين منها جداً في المكتبات المركزية بلد العامة وهما «ديوان الشعراء الستة الجاهليين» تحقيق أهواردت، و«المفضليات» تحقيق لايل. وهناك طبعات مختلفة للمفضليات وطبعة بيروتية للأول. ولو فعلت ما فعله هو فلن يؤدي ذلك إلى نتيجة

لصعوبة للحصول على ذينك المرجعين من ناحية. ومن ناحية أخرى فان الهدف هو بيان وجود «القالب الصياغي» بتلك الصفة في الشعر الجاهلي، ويمكن للقارىء أن يفتح أي مصدر شعري قديم ليضع يده على مثل: «عفت الديار»، و«أزف الرحيل»... الخ. ولكن مع ذلك ذكرت اسم القائل أو المصدر.

ثم استبدلت في نهاية المقال الرمز بالحرف بذكر ذلك بأنه «الشطر الأول» أو «الشطر الثاني» وأفرزت كل قالب على حدة. وتركت التعيين في وسط المقالة.

إن التأكد من صحة ماذكره من «قوالب صياغية» في مضانها تطلب مني عدم الركون إلى ترجمته إذ ذهبت إلى نفس المصادر متتبعاً كل ذلك واحداً فواحداً وكان دلك مفيداً جداً حيث صادفت كثيراً مما ذكره غير دقيق ومثال ذلك ما جاء في الصفحتين ١٠ ـ ٢١ من مقالته. ومن ذلك أيضاً الخطأ في التفريق بين الحروف مثل: العين والحاء، والصاد، وحرف المد مثل الألف. وحركات الإعراب وغيرها فعلى سبيل المثال:

الصحيح	الخطأ	الصحيح	الخطأ
أعادي	أعدى	راقبه	راكبه
جمحت	جمهت	حادي	هادي
مصبوب	مسبول	معقود	معقوداً
الحيرة	الحورة	خثعما	كثعما

ومن ذلك الخطأ في ترقيم الصفحات مثل ٢٦٩ والصحيح ٢٩٦، ص ٥١ والصحيح ٩٧. بل إن بعض القوالب لم يوجد في الصفحة نفسها التي ذكرها ولا حولها مثل: ص ٥٢ سهل الغناء رحيب الباع مفضليات ص ٤٤٩ البيت ٩.

يوم الوداع امرؤ القيس ص ١٦٠ قصيدة ٦٥ البيت ٧

ثم لو أني ذكرت الأبيات كاملة في صلب المقالة لتعذر تحقيق الهدف من إظهار القالب بارزاً بذلك الشكل. ولو ذكرت في نهاية المقالة لتضخم حجمها.

المراجع العربية

٢ ــ طه حسين: في الشعر الجاهلي، القاهرة ـ ١٩٢٥ م.

٣ ــ طه حسين: في الأدب الجاهلي، القاهرة ـ ١٩٢٧، ص ٦٣.

٥ ــ القرآن [الكريم] سورة ٢٦ الآيات ٢٢٤ ـ ٢٢٥.

٦ ــ القرآن [الكريم] سورة ٣٧ الآية ٣٥.

٧ ــ القرآن [الكريم] سورة ٦٩ الآية ٣٩ ـ ٤٣.

٤٧ ــ . . . . لقد لاحظ النقاد العرب في القرون الوسطى الطريقة الغريبة التي يترك فيها البدو قصائدهم معلقة عند نهاياتها، وقد وجد أولئك النقاد أن تلك عملية غير مقنعة، كما عبروا عن عدم استحسانهم لذلك. فهذا ابن رشيق في كتابه «العمدة» طبعة القاهرة سنة ١٩٥٥ حـ ١ ص ٢٤٠ يقول: «ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة».

٥٩ ــ وليم أهواردت: «ديوان الشعراء الستة الجاهلين» ـ لندن ١٨٧٠ م.

٦٠ ــ ديوان لبيد، دار صادر ـ بيروت ١٩٦٦.

٦١ ــ المفضليات، ط تحقيق جيمز شارلس لايل، أكسفورد ١٩٢١ م.

٦٤ ــ الدوال المستخدمة من تحقيق أهواردت: ديوان الشعراء الستة، هي:

١) النابغة: القصائد رقم ١، ١٥، ١٧.

٢) عنترة: القصائد رقم ٤، ٧، ٨، ٩، ١٥، ٢٤، ٢٦.

٣) طرفة: القصيدة رقم ٤.

٤) زهير: القصيدة رقم ١٦.

٥) امرىء القيس: القصائد رقم ٤، ١٠، ٢٠.

اما الدوال المستخدمة في ديوان لبيد فهي: القصائد رقم ٤، ١٨، ٤٤.

٦٥ ـ ١) الدوال المستخدمة من ديوان أبي نواس، دار صادر ـ بيروت ١٩٦٢ الصفحات رقم ٢١، ٢٨، ٢٠٠، ٢٤٢، ٢٤٤.

٤) أما الدوال المستخدمة من ابن زيدون: ديوان ورسائل ـ تحقيق: علي عبد العظيم ـ القاهرة ١٩٥٧، الصفحات رقم ١٥٢، ١٥٨، ٢٦١.

٦٦ ـ الدوال المستخدمة من تحقيق أهواردت: ديوان الشعراء الستة، هي:

١) النابغة: القصائد رقم ٧،١٠.

٢) عنترة: القصائد رقم ٢، ٢١.

٣) طرفة: القصائد رقم ١، ٨، ١٧.

٤) زهير: القصيدة رقم ٤.

٥) امرىء القيس: القصائد رقم ٤٥، ٤٦، ٥٩.

اما الدوال المستخدمة من ديوان لبيد فهي القصيدة رقم ٥١.

٦٧ ـ ١) أما الدوال المستخدمة من ديوان أبي نواس فهي الصفحات ٢٥، ٤٦، ١٧٧، ١٨٤، ١٩٦.

٣) الدوال المستخدمة من ابن زيدون، ديوان ورسائل، الصفحات رقم ١٨٤، ٣٤٣.

٧٥ ـ .... إن النظم على أساس الحلقات في معلقة لبيد يتضح في: النسيب يذكر محبوبة الشاعر نوار.

الرحيل حيث قرر الشاعر الانفصال عن محبوبته والارتحال عنها.

وصف الحمار الوحشي فالبقرة الوحشية

نعودة الى البعير وذكرى نوار.

ويمكن توضيح النسق الموضوعي للمعلقة على هذا النحو:

نوار ـ البعير (الحمار الوحشي ـ البقرة الوحشية) البعير ـ نوار

١ ٢ ٣ ٣ ٢ ١

٧٦ ـ أما النظم على أساس الحلقات في نسيب امرىء القيس فإنه يتبع سلسلة من العلاقات الغرامية العابثة مع عدة نسوة مختلفات، توصف بكونها «حبيباً» غير مسمى يحلف الشاعر على حبه الأبدي لها. ولذا فإن التوتر يتراوح بين الحب الحقيقي والزائف. ويبدأ الشاعر بالتحدث إلى ذلك الحبيب الحقيقي الذي لا يقدر على نسيانه. ثم يستعيد مغامراته مع أم الحويرث، وأم الرباب، ومجموعة عذارى من جلجل، فعنيزة، فامرأة حامل، ففاطمة، فامرأة في خلوة، ثم يعود أخيراً إلى حبيبه الحقيقي معبراً أنه لا يقدر على نسيانه، فيتم بذلك الدائرة.

وهكذا يصبح النسق الموضوعي كالتالي:

١ ٢ ٣ ٤ ٤ ٣

حبيب، أم الحويرث، عذارى جليل، عنيزة، المرأة الحامل، فاطمة

٥ ١ ٢

امرأة في خلوة، حبيب، أم الرباب.

المراجع الأجنبية

1 - Amjad Trabulsi, La critique poetique des arabes jusqu'au Ve siècle de l'Hegire (XIe siècle de J.C.) (Damascus, 1956), p.65.
4 - "The Origins of Arabic Poetry," Journal of the Royal Asiatic Society, n.v. (1925), pp. 417-449.
8 - An example by Zuhair in R. Blachère, Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XVe siècle de J.C. (Paris, 1952), I, p. 176.
9 - Op. cit., p. 443.
10 - A. J. Arberry, The Seven Odes: The First Chapter in Arabic Literature (London, 1957), pp. 228-254.
11 - Ibid; Margoliouth, op. cit.
12 - Blachère, op. cit., pp. 184-186.
13 - Milman Parry, L'Epitbète traditionnelle dans Homère (Paris, 1928); Les formules et la métrique d'Homère (Paris, 1928); "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making I: Homer and the Homeric Style" Harvard Studies in Classical Philology, XLI (1930), pp. 74-147; 'Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry," HSCP. XLIII (1932), 1-50; The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry, ed. Adam Parry (Oxford, 1971).
14 - See especially, A.B. Lord, The Singer of Tales (Cambridge, Mass., 1964).

15 - Parry "Studies I," p. 80; Lord, op. cit., p. 30.

16 - Jan Vansina, De la tradition orale: Essai de méthode historique, Musée Royal de l'Afrique Centrale: Annales, Série in 8^0, Sciences Humaines, XXXVI (Tervuren, 1961), pp. 43-44.

17 - Anglo-Saxon: Donald K. Fry (ed.), The Beowulf Poet: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J., 1968); Francis P. Magoun Jr., "The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry," Speculum, XXVIII (1953), pp. 446-467.

English: James H. Jones, "Commonplace and Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads," Journal of American Folklore, LXXIV (1961), pp. 91-113.

French: Joseph Duggan, "Formulas in the Couronnement de Louis," Romania, LXXXVII (1966), pp. 315-344; A Concordance of the Chanson De Roland (Columbus, 1969); Tatiana Fotitch, "The Chanson de Geste in the Light of Recent Investigation of Balkan Epic Poetry," Linguistic and Literary in Honor of Helmut A. Hatzfeld ed. Alessandro S. Grisafulli (Washington D.C., 1964), pp. 149-162; Eugene Vance, "Notes on the Development of Formulaic Language in Romanesque Poetry," Mélanges offerts à René Crozet, ed. Pierre Gallais and Yves-Jean Ride (Poitiers, 1966), I, 427-434.

Gaelic James Ross, "Formulaic Composition in Gaelic Oral Literature," Modern Philology, LVII (1959), pp. 1-12.

Greek: W.E. McLeod, "Oral Bards at Delphi," Transactions of the American Philological Association, XCII (1961), pp. 317-325; Michael N. Nagler, "Towards a Generative View of the Oral Formula,"

TAPA, XCVIII (1967), 269-311; James A. Notopoulos, "The Homeric Hymns as Oral Poetry," American Journal of Philology, LXXXIII (1962). 334-368; Joseph A. Russo, "A Closer Look at Hmeric Formulas," TAPA. XCIV (1963), pp. 235-247; "The Structural Formula in Homeric Verse," Yale Classical Studies, XX; Homeric Studies, ed. G.S. Kirk and Adam Parry (New Haven and London, 1966), pp. 219-240.

Hebrew: William Whallon, "Formulaic Poetry in the Old Testament," Comparative Literature, XV (1963), pp. 1-14; "Old Testament Poetry and Heroic Epic," Comperative Literature, XVIII (1966), 113-131.

Hittite: I. McNeil, "The Meter of the Hittitie Epic," Journal of Anatolian Studies, XIII (1963), pp. 237-242.

Norse: Lars Lönnroth, "Hjálmar's Death-Song and the Delivery of Eddic Poetry, "Speculum, XLVI (1971), 1-20.

Spanish: J.M. Aguirre, "Épica oral y épica castellana: tradicion creadora y tradicion repetitiva," Romanische Forschungen, LXXX (1968), pp. 13-41; Bruce A. Beatie, "Oral-Traditional Composition in the Spanish Romancero of the Sixteenth Century," Journal of the Falklore Institute, I (1964), pp. 92-113; A.D. Deyermond "The Singer of Tales and Medieval Spanish Epic," Bulletin of Hispanic Studies, XLII (1965), pp. 1-8; L.P. Harvey, "The Metrical Irregularity of the Cantar de Mio Cid," BHS, XL (1963), pp. 137-143; Ian Michael, "A Comparison of the Use of Epic Epithets in the Poema de Mio Cid and the Libro de Alxander, " BHS, XXXVII (1960), pp. 32-41; Ruth H. Webber, Formulistic Diction in the Spanish

Ballad, University of California Publication in Modern Philology, XXXIV: 2 (Berkeley and Los Angeles), pp. 175-278.

Toda: Murray B. Emeneau, "Oral Poets of South India: The Todas," Journal of American Folklore, LXXI (1958), pp. 312-324; "Style and Meaning in an Oral Literatre," Language, LXII (1966), pp. 323-345; Toda Songs (Oxford, 1971).

18 - See the Arabic tradition according to which the poet Tarafa and his uncle Mutalammis, also a poet, are depicted as illiterates, in R.A. Nicholson, A Literary History of the Arabs (London, 1907), p. 108. There is, of course, no guarantee of the story's authenticity, but it should be noted that the notion that a great pre-Islamic poet was illiterate did not appear unusual to the medieval commentators who recorded the tale.

19 - Blachère, op. cit., pp. 118-120.

20 - "The staff is used for beating rhythm, spears for fighting, sticks for attack, bows for shooting,but there is no relation between speaking and the staff, and none between an address and a bow," Apud Ignaz Goldziher, "The Shucubiyya," Muslim Studies, ed. and trans. S.M. Stern (London, 1967), I, p. 156. Cf. ibid., p. 159.

21 - These rhythmic aids were used in particular by al-Hārith ibn Ḥilliza and Nābigha, as well as by the Prophet. See ibid., p. 156, n. 4. Cf. Blachère. op. cit., vol. II, p. 357.

22 - Lord, op. cit., pp. 126-127.

23 - Apud Goldziher, op. cit., pp. 160-161.

24 - R.B. Serjeant, South Arabian Poetry: I Prose and Poetry from Ḥadramawt (London, 1951), p. 3, n. 2.

25 - Op. cit., pp. 3, 8, 13, 57; Albert Socin, Diwān aus

Central-Arabien, Abhandlungen der philologisch-historischen Class der Königlich sachsischen Gesellschaft der Wissenschaft, XIX (Leipzig, 1901), p. 46.

26 - Serjean, op. cit., pp. 76-85; Socin, op. cit., p. 48.

27 - Serjeant, op. cit., p. 8.

28 - Loc. cit.

29 - Ibid., p. 55.

30 - Ibid., p. 8.

31 - Alois Musil, The Manners and Customs of the Rwala Bedouins (New York, 1928), 283-284.

32 - Blachère, op. cit., p. 87; Musil, op. cit., p. 284; Serjeant, op. cit p. 57.

33 - Blachère, op. cit., pp. 92-93.

34 - Serjeant, op. cit., p. 76.

35 - Ibid., pp. 12, 76; Harvey, op. cit., Lord, op. cit., pp. 126-127.

36 - Serjeant, ibid., p. 8.

37 - Musil, op. cit., p. 284.

38 - Many of the (hunting poems) commence with the phrase "akfat kalban", Serjeant, op. cit., p. 26. Even a cursory examination of modern Arabian oral poetry reveals the use of many other formulas. For example, a high proportion of odes begin with the expresion yá rākib.

39 - Ibid., p. 13. Cf. G.E. von Grunebaum, "Zur Chronologie der früharabischen Dichtung," Orientalia, ser. 2 VIII (1939), pp. 328-345. The author attributes the introduction of the formula tabassar khalili hal tará min za'a' inin into pre-Islamic poetry to Muraqqish the younger (b. ca. 500). (See pp. 335-336).

40 - Musil, op. cit., p. 284; Serjeant, op. cit., pp. X, XI; Socin, op. cit., p. 6.

41 - Musil, op. cit., 284.

42 - Ibid., p. 284.

43 - Ibid., p. 284. Cf. the anecdote according to which the pre-Islamic poetess al-Khansā' was unable to recite a poem she had composed earlier, when asked to do so by the caliph "Umar, but instead, immediately improvised a new poem on the same topic, in Marcel Jousse, "Etudes de prychologie linguistique:La style orale rythmique et mnemotechnique chez les verbomoteurs" (Paris, 1925), p. 133.

44 - Socin, op. cit., p. 6.
45 - Musil,op. cit., p. 284; Serjeant, op. cit., p. X; Socin, op. cit., p. 6.
46 - Musil, op. cit., p. 283; Blachère, op. cit., vol. II p. 357.
48 - Lord, op. cit., p. 35. Journal of Arabic Literature, III.
49 - See especially Nagler, op. cit.; Russo, op. cit.
50 - Lord, op. cit., pp. 49-50, 63-65.
51 - R. Menéndez Pidal, Diego Catalán and Álvaro Galmés, Como vive un romance: Dos ensayos sobre tradicionalidad (Madrid, 1954). See also Holger Olof Nygard, The Ballad of Heer Halewijn; Its Forms and Variations in Western Europe: A Study of the History and Nature of a Ballad Tradition, Folklore Fellows Communications, CLXIX (Helsinki, 1958).

52 - G.E. von Grunebaum, op. cit.
53 - Ibid., p. 381.

54 - In the Nūniyya of the Andalusian poet Ibn Zaidun more than half of the caesuras are displaced, and this is by no means an atypical example, for the technique is common in tenth and eleventh century poets. See James T. Monroe, "La poesia hispanoárabe durante el califato de Cordoba: Teoria y práctica," Estudios orientales, VI (1971), pp. 113-151.
55 - Lord, op. cit., p. 54.

56 - Parry, "Studies I," HSCP, XLI (1930).

57 - For a full description of stress patterns in Arabic meter, based on a regularly recurring rhythmic core consisting of the sequenceu_see Gotthold Weil,Grun - driss und System der altarabisschen Metren (Wiesbaden, 1958).

58 - Ibn Khaldūn, The Muqaddimah: An Introduction to History, trans. Franz Rosenthal, ed. N.J. Dawood (Princeton, 1969), pp. 445-446.

62 - For these figures see Mary Catherine Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes (Paris and the Hague, 1970), p. 30.

63 - Nicholson, op. cit., 119.

68 - G.E. von Grunebaum, "The Concept of Plagiarism in Arabic Theory, Journal of Near Eastern Studies, III (1944), pp. 234-253. For a literate poet's defense against the accusation of plagiarism see James T. Monroe, Risālat at-Tawābi' wa-z-zawābi' (Treatise of Familiar Spirits and Demons) by Abu 'Amir ibn Shuhaid al-Ashja'i al-Andalusi: Introduction, Translation, and Notes, University of California Publications: Near Eastern Studies, XV (Berkeley and Los Angeles, 1971).

Mutanabbī, op. cit., p. 201. Trans. by A.J. Arberry, Poems of al-Mutanabbī (Cambridge, 1967), p. 30.

69 - See the works cited on p. 9, n. 2, for specific literatures.

70 - Francis P. Magoun Jr., op. cit.

71 - Samuel G. Armistead and Joseph Silverman, "Christian Elements and De-Christianization in the Sephardic Romancero," Collected Studies in Honor of Americo Castro's 80th Year, ed. M.P. Hornik (Oxford, 1965), pp. 21-38. A case of'de-Islamization' in

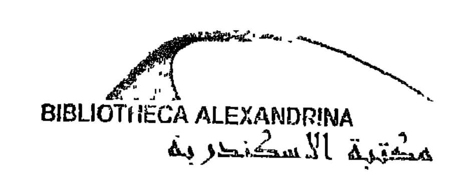
Arabic poetry which is rather similar to the Spanish phenomenon occurs when the Hudhaili poet Abū Khirāsh, in order to taunt the Prophet and the novel Muslim doctrines, deliberately transforms the Islamic formula wa-l-lahu aclamu ('God knows best') into wa-l-qaumu a'lamu ('the tribal warriors know best'). See E. Bräunlich, "Versuch einer literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer Poesien," Der Islam, XXIV (1937), p. 209.

72 - Denys Page History and the Homeric Ilid (Berkeley and Los Angeles, 1959), pp. 232-238.

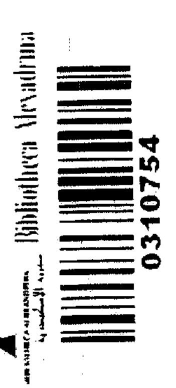
73 - Ibn Qutaiba, Muqaddima li-kitab ash-shi'r wa-sh-shu'ara', ed. and French trans. Gaudefroy-Demombynes (Paris, 1947), p. 14.

74 - See Aristotle, Rhetoric, III: 13-14 Poetics, VIII: 15-36. For the development of this concept in Greek criticism, see G.M.A. Grube, The Greek and Roman Critics (Toronto, 1965). For Arabic, see Amjad Trabulsi, op. cit.; Wolfhart Heinrichs, Arabische Dichtung und Griechische Poetik: Hāzim al-Qarṭājannis Grundlegung der Poetik mit Hilfe Aristotelische Begriffe, Beiruter Texte und Studien, VIII, Orient-Institut der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft (Beirut, 1969).

الفهــرس




تطلب جميع منشوراتنا من
مؤسسة
دار الكتاب السعودي
SAUDI BOOK HOUSE EST.
ص.ب ٤٢٢٤٨ الرياض ١١٥٤١ تليفون : ٤٧٧٥٩٤٤ / ٢٣٢١١٤٣


Bibliotheca Alexandrina
0310754